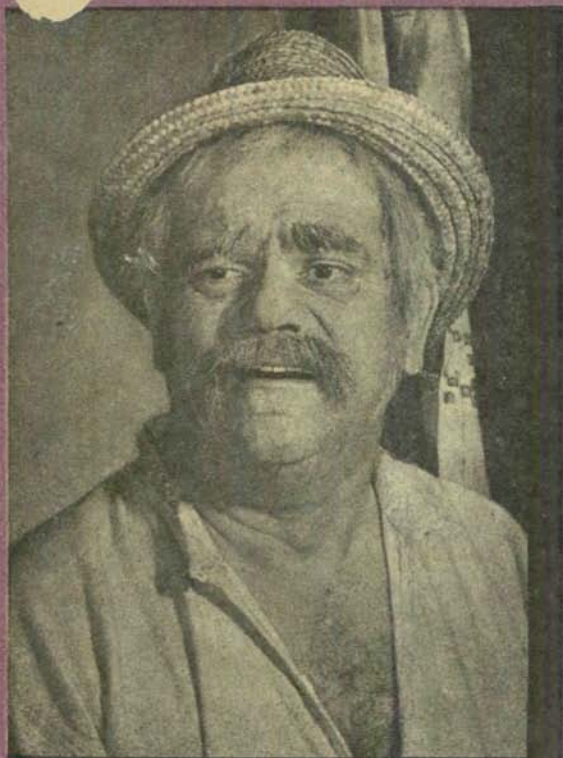


t e a t r u l

p. 11
584



9

1959



<i>Mircea Avram</i>	OBIECTIVELE DE SEAMĂ ALE NOII STAGIUNI	1
<i>Florian Potra</i>	SPRE UN VALOROS REPERTORIU DE ACTUALITATE	5
<i>Ilie Rusu</i> } <i>N. Munteanu</i> }	CE MAI E DE FĂCUT ? (În problema strîngerii legăturilor dintre teatre și public)	8
<i>I. Zavadski</i>	TEATRUL „MOSSOVIET” ȘI COMUNIUNEA PUBLICULUI CU SCENA	13
<i>Mihai Raicu</i>	NOTE DESPRE TEATRUL DIN R. P. BULGARIA	18

DECADA CULTURII

<i>C. Paraschivescu</i>	ACTUALITATEA PRIN EVOCARE	22
<i>Margareta Bărbuță</i>	PIESA CONTEMPORANĂ ÎN IMAGINEA SCENICĂ	29

CRONICA

Semnează: Mircea Alexandrescu, Margareta Bărbuță, Mihai Crișan, Silviu Gal, Angela Ioan, Mira Iosif, Al. Popovici, Florian Potra, M. Radnev, Emil Riman, Ilie Rusu. 36

DISCUTII

<i>Horia Deleanu</i>	ISTORIA TEATRULUI ȘI FORMAREA CADRELOR ACTORICEȘTI	70
----------------------	--	----

IATĂ UNDE E PIESA

<i>Pop Simion</i>	OBUZELE	77
-------------------	-------------------	----

TEATRUL DE AMATORI

<i>Liana Maxy</i>	NOI PAȘI ÎNAINTE	80
-------------------	----------------------------	----

TEATRUL DE PĂPUȘI

Marcel Breslașu — Încă un domeniu în vădit progres;
Al. P. — Mitologia la păpuși; — Ecourile unei călătorii . 82

INSEMNĂRI

M. Al. — Schimb de experiență; *Al. P.* — Sala contemporană; Înalta măiestrie a artiștilor chinezi; *M. I.* — Un program de sală remarcabil; *Camil Petrescu* inedit! . 87

MERIDIANE

— Probleme actuale ale teatrului în R. D. Germană;
Be Jong — Festivalul Eliberării din R. P. D. Coreeană. . 90

CARTI — REVISTE

M. Florea — Încă o pagină pentru istoria teatrului românesc; *N. Lăbușcă* — *Federico Garcia Lorca* — Patru piese de teatru 93

Mircea Avram

OBIECTIVELE DE SEAMĂ
ALE NOII STAGIUNI

Stagiunea 1959-1960 a fost virtual deschisă în zilele festive ale Decadei Culturii, ale aniversării celor 15 ani de la Eliberare. Demonstrația artistică din acele zile pretinde și prilejuiește, astăzi, în pragul unei noi perioade de muncă, o analiză temeinică, exigentă, a nivelului artistic atins de teatrele noastre, a activității depuse în pregătirea spectacolelor. Ea cheamă la eforturi noi, menite să ducă la depășirea stadiului actual al artei noastre teatrale, ca și al literaturii dramatice originale care o inspiră; ea ne oferă câteva premise limpezi pentru stabilirea noilor îndatoriri și obiective de atins în stagiunea care se anunță. Astfel, dincolo de succesele Decadei, consemnate în presă la momentele respective (maturitatea artistică în folosirea metodei realist-socialiste, deci o mai puternică forță educativă, o mai adâncă ancorare în actualitate, spirit partinic neșovăitor în tratarea și soluționarea conflictului dramatic, în interpretarea personajelor și transmiterea mesajului socialist), putem face unele constatări cu valoare generalizatoare privind textele dramatice respective, valorificarea lor scenică și măsura eficienței lor mobilizatoare, socialist-educative, în masa spectatorilor.

Vara anului 1959 a adus o recoltă dramatică demnă de luat în seamă: s-au relevat astfel, ultima piesă a lui Horia Lovinescu, *Surorile Boga*, lucrarea dramatică a Luciei Demetrius, *Vlaicu și feciorii lui*, scrierile lui Paul Everac, precum și o seamă de creații ale unor dramaturgi debutanți, ca: C. Teodoru, Dorel Dorian, Mariana Pîrvulescu, Aurel Storin și mulți alții. Meritul de seamă al acestor lucrări este atașarea lor deschisă, nemijlocită, de realitățile și oamenii zilelor noastre, străduința de a reflecta forța transformatoare a revoluției socialiste în viața socială și conștiința oamenilor, spiritul lor înnoitor, partinic. Aceste ultime piese vorbesc despre varietatea problemelor sociale, despre diversitatea tipurilor omenești și a proceselor sociale și morale pe care le înfățișează actualitatea noastră, ele subliniază sensurile majore ale idealului socialist care îmbogățesc viața din jurul nostru. Aceste elemente pozitive, valoroase, conținute în noile lucrări dramatice, ca și maturitatea lor artistică, au stat în atenția multor cronici dramatice. Totuși, în totalitatea lor, aceste noi lucrări mai sînt încă datorare ogîndirii pregnante a noului revoluționar din realitatea noastră. Cele mai multe din aceste piese se arată încercări de evocare dramatică a unor momente și eroi care țin desigur de actualitatea noastră în sens absolut, dar practic numai prin intermediul retrospectivei istorice. Problemele arzătoare ale construirii socialismului, eroii acestei bătălii, caracterele care contribuie la prefigurarea etapei desăvîrșirii construcției socialiste apar încă în mod răzleț, sau deloc, în aceste piese. Rămîne, de aceea, ca prim obiectiv al viitoarelor creații dramatice, prezentarea mai decisă și mai împlinită a realităților noastre imediate și a perspectivelor pe care ele le deschid. Pe de altă parte, ultimele piese încearcă o caracterizare mai completă și mai complexă a eroului pozitiv, o prezen-



tare ofensivă a poziției lui în relațiile sociale. Totuși, chiar în aceste lucrări aflăm încă unele neîndestulări artistice în desăvârșirea eroului pozitiv. Lipsește din unele piese forța de înfrumusețare necesară a comunistului, pentru a determina cu claritate transformarea conștiinței personajelor care vin în contact cu el. Adevărul cu privire la evenimentele care au premers și au constituit esența actului de la 23 August nu se reflectă întotdeauna în lumina justă a perspectivei istorice și a raportului de forțe social-istorice. După cum puterea de determinare a factorului social-revoluționar asupra destinului individual e uneori doar declarată, slab realizată artistic, la fel cum un anume paralelism social-etic se substituie uneori, în compoziția dramatică, viziunii dialectice de întrepătrundere a factorilor sociali cu cei din planul conștiinței individuale.

Aceste deficiențe s-ar cuveni să îndrepte pe dramaturgi spre o preocupare mai stăruitoare în aprofundarea temelor dramatice atacate, în lumina ideologiei noastre marxist-leniniste; spre străduința unei continue desăvârșiri a mijloacelor artistice, pentru ca mesajul respectivelor piese să se transmită cu putere emoțională și cu rodnicie în rîndul spectatorilor. Ele invită la o sporire efectivă a exigenței în munca teatrelor cu autorii. E un fapt neîndoișor că eficiența acestei munci se oglindește, în ultimă instanță, în desăvârșirea expresiei artistice, fără de care nu se poate cu adevărat pune în valoare o temă justă. Conducerile teatrelor răspund de acest lucru, după cum în parte răspunzătoare în realizarea pieselor originale este și secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor. Activitatea ei trebuie să înceapă a se manifesta mai viu, mai dinamic, să se facă simțită, să se lege în mod organizat și temeinic cu cea a Direcției Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii, aceasta, la rîndul ei, trebuind să arate mai multă operativitate, solitudine și inițiativă în munca cu autorii.

Și critica dramatică, în ultima vreme mai vie, mai promptă, mai integrată în mișcarea teatrală, trebuie de bună seamă să se simtă și mai îndatorată pentru calitatea pieselor apărute.

Exigența sporită față de piesele care au celebrat în Decadă teme scumpe devenirii socialiste a poporului nostru privește deopotrivă și modul în care ele au fost valorificate pe scenă. În general, grija teatrelor pentru slujirea în cît mai bune condiții artistice a lucrărilor dramatice închinete Eliberării a fost evidentă. Nu pot fi trecute cu vederea elanul și entuziasmul cu care actorii, regizorii și scenografilor s-au întrecut să dăruiască avînt și strălucire împlinirii misiunii lor artistice din aceste zile. Și nu puține și nu neîndreptățite au fost elogiile care au răsplătit — în sălile de spectacol și în presă — aceste realizări, fie în Capitală, fie în celelalte localități ale țării.

Judecînd în ansamblu, spectacolele prezentate în cadrul Decadei ne oferă argumente edificatoare în stabilirea nivelului ridicat al artei noastre scenice realist-socialiste. S-au dezvoltat, cu acest prilej, remarcabile creații actoricești, probe de măiestrie la care au ajuns actorii noștri, pătrunși de esența interpretării realist-socialiste, de conținutul sistemului lui Stanislavski. Nuanțarea fericită, subtilă, împletită cu forță și avînt mobilizator, a caracterizat interpretările date eroului pozitiv pe scenă, transmițîndu-se astfel cu claritate spectatorilor mesajul socialist, emoțional, al pieselor.

Nu e mai puțin adevărat însă că succesele dobîndite de făuritorii spectacolelor nu au fost întotdeauna depline și că o discuție atentă, critică, în jurul lor este necesară, nu numai pentru eventuale și posibile îndreptări de la caz la caz, ci chiar pentru depășirea neajunsurilor care încă mai dăinuiesc în ansamblul mișcării noastre artistice, teatrale.

În fața unora dintre deficiențele constatate, sîntem de acord să acceptăm pretextul grabei, al pregătirii în pripă, invocat de unele teatre, pretexte care, derivînd din factorii „temporari”, sperăm că vor dispărea în cursul stagiunii, finisarea și precizarea minuțioasă a detaliilor luîndu-le locul. Însă nu putem trece cu ușurință peste unele vicii de viziune regizorală, peste artificialitatea unor interpretări sau soluții scenografice, scăderi care țin și de concepția spectacolului și de gradul de importanță acordat de fiecare teatru măiestriei în scenă. Au fost spectacole în care s-a vădit lipsă de elan partinic, de convergență a ideilor către sensul major al temei, ca și de unitate stilistică, interpretativă. S-au manifestat și unele soluții regizorale tîncurate de manierism, lipsite de fantezie creatoare în abordarea unor teme noi, îndrăznețe. Am mai aflat încă interpretări care ne-au apărut retorice, lipsite de

autentică trăire, lipsite de profunzime, de veridicitate, adeseori de cunoașterea elementelor tehnicii vorbirii; am întâlnit distribuții defectuoase alcătuite și neutile spectacolului. Cît privește scenografia, am avut prilejul să vedem persistînd pe alocuri cadre scenice fastuoase, dar gratuite din punct de vedere al valorii mesajului și chiar al piesei. Asemenea neîmpliniri artistice privează publicul de emoția estetică pe care o pretinde și o așteaptă de la un spectacol. Ele obligă factorii răspunzători din teatre, la o sporire a atenției și exigenței lor față de problemele calității artistice a muncii celor ce construiesc spectacolele. Problema măiestriei a devenit o chestiune de prim ordin în viața noastră teatrală, ea trebuie și poate, încă în această stagiune, să fie ca atare privită și să-și dobîndească o dezlegare fericită.

Cerința sporirii coeficientului de artă în spectacol se leagă cu sarcina ridicării nivelului ideologic și profesional în teatre, cu necesitatea vitală a întăririi legăturii cu masele muncitoare, cu viața clocotitoare din jurul nostru. Legătura nemijlocită cu publicul, cu masele de constructori ai socialismului (prin organizarea riguroasă a deplasărilor, prin vizite în întreprinderi, consfătuiri cu publicul și sprijinirea intensă a echipelor artistice de amatori), este de asemenea o sarcină de primă importanță a teatrelor. Ea e menită să ducă la creșterea valorică a activității creatoare din teatre.

Desigur că sarcinile puse teatrelor în pragul noii stagiuni nu vor putea să-și găsească răspuns și împlinire, decît pornind de la o justă alcătuire și grabnică definitivare a repertoriului. E un fapt îmbucurător că în această stagiune programarea repertoriului s-a făcut mai susținut pe coordonatele dramaturgiei originale și, în general, ale problemelor de actualitate, fără a se pierde din vedere valorile teatrului sovietic, ale dramaturgiei noastre clasice și ale celei universale, ale fondului dramaturgic din democrațiile populare. Conducerile din teatre trebuie să manifeste însă o exigență permanentă în fața respectării repertoriului, a îndeplinirii lui în condițiile unei producții ritmice, fără goluri și perioade de asalt. Montările „peste plan“, în general binevenite, să nu acopere lipsa de realizare a planului inițial propus și acceptat, căci respectarea repertoriului este primul indiciu al disciplinei în munca creatoare a unui teatru și de ea depind realizările artistice. Respectarea repertoriului se reclamă cu atît mai mult, cu cît în stagiunea trecută unele teatre n-au dovedit înțelegere pentru această datorie elementară.

Pentru ca teatrele să-și poată realiza efectiv toate sarcinile de plan, conducerile respective le revine deci obligația unei pregătiri temeinice a stagiunii, atît din punct de vedere organizatoric, cît și artistic. Sporind exigența față de calitatea spectacolelor, mărind sfera de cuprindere a teatrului în rîndul spectatorilor, ele trebuie să asigure colectivelor artistice o întrebuintare judicioasă, în concordanță cu nevoile imediate și de perspectivă ale teatrului. Întărirea disciplinei în teatru, creșterea spiritului de răspundere urmează de la sine să fie un factor precumpănitor în succesele pe care le pregătim și le scontăm.

Pentru întărirea legăturii cu masele de spectatori, teatrele trebuie să vină în întîmpinarea acestora, prin mijloace variate și complexe. Popularizarea teatrului în regiunile respective, punerea sa în valoare, trebuie să se desfășoare cu o atenție deosebită, cu grijă față de nevoile și cerințele publicului, aceasta ducînd la mărirea numărului de spectacole și spectatori. Problema distribuirii chibzuite a forțelor actricești, utile în asigurarea nivelului artistic, trebuie, de asemenea, să preocupe, în cea mai mare măsură, conducerea teatrelor, în așa fel încît să nu rămînă forțe artistice neutilizate, energii creatoare risipite.

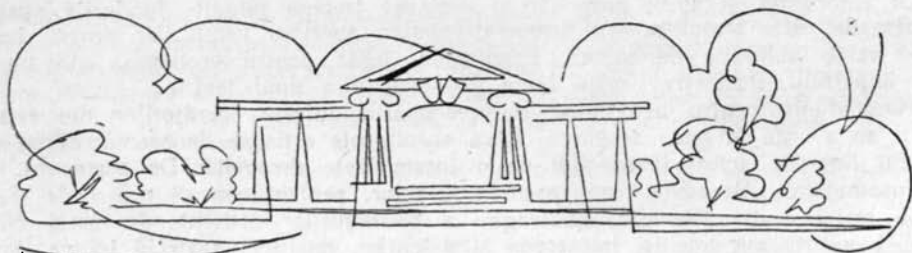
Cu chibzuință și spirit gospodăresc socialist trebuie mînuite fondurile puse la dispoziție de către statul nostru democrat-popular, sporirea veniturilor proprii înscriindu-se ca o obligație de seamă. Economii, lupta pentru economii, iată un alt aspect important, ilustrativ pentru buna gospodărire a unui teatru.

Stimulatoare pentru activitatea și preocupările tuturor lucrătorilor din rețeaua teatrală se anunță în noua stagiune cîteva evenimente artistice de seamă, dintre care concursul tinerilor actori îl socotim de o însemnătate deosebită. De asemenea, turneul ansamblului „Mossoviet“ va însemna, desigur, pentru oamenii noștri de teatru, un nou prilej de învățăminte, de lărgire a orizonturilor artistice. În acest climat creator, bogat în evenimente, în sarcini și așteptări, mișcarea teatrală își va dovedi desigur prezența vie, efectivă și statornică, în viața constructoare a țării, își va

împlini misiunea ei de îmbogățire și întărire a conștiinței cetățenești-socialiste a oamenilor muncii.

Noua perioadă de muncă, care ne stă în față, se caracterizează prin creșterea avântului poporului nostru muncitor în bătălia pentru grăbirea desăvârșirii construcției socialiste, în lupta pentru traducerea în viață a mărețelor obiective puse, în această perspectivă, de partid.

Zilele istorice ale toamnei anului 1959 au adus lumii întregi vestea triumfului spiritului omenesc, socialist, asupra întregului cosmos, înscriindu-se în paginile istoriei omenirii ca un minunat poem de cîntare a omului liber și a uriașei sale forțe creatoare. Este o nobilă și imperioasă sarcină a artei să se arate demnă de măreția epocii în care trăim, de forța intelectuală și morală a făuritorilor ei. Teatrul nostru trebuie să concorde în elan creator și în realizări cu cele ale întregului popor muncitor, cu cele ale întregului lagăr socialist, în fruntea căruia se află Uniunea Sovietică, înfruptătoarea marilor și milenarelor visuri ale omenirii.



SPRE UN VALOROS REPERTORIU DE ACTUALITATE

Ce este repertoriul unui teatru, dacă nu — adunată într-un mănunchi de titluri și nume de autori — toată bogăția de idei și sentimente, de linii și culori, de fețe omenești, de exemple bune și rele, ce se vor perinda pe scenă în cursul stagiunii? Oamenii — eroii dramatici — care vor popula teatrul cu gândurile și dezbaterele lor, cu pasiunile, cu virtuțile și erorile lor, cu eforturile lor de a se depăși, de a-i învâța pe cei ce privesc să gîndească mai limpede, să simtă mai curat, să muncească și să trăiască mai bine și mai folositor obștei — iată ce este un repertoriu. Repertoriul e o întreagă lume ce vizitează scena teatrului pentru a sta de vorbă cu lumea care umple staturile și balcoanele. E vorba însă de o lume *anumită*, care va sta de vorbă despre *anumite* lucruri, de pe *anumite* poziții, cu lumea adunată în sală, la rîndul ei o lume *anumită*, lumea care construiește socialismul. De aceea, nu ne poate rămîne indiferent ce joacă un teatru sau altul, ne interesează profund autorii și piesele cărora le facem cinstea să le *alegem*.

Stagiune după stagiune, teatrele se străduiesc să-și amelioreze selecția lucrărilor dramatice, ținînd seamă de ce au jucat și de ce vor juca în perspectivă. Publicul — indiferent dacă e din Reșița sau Birlad, din Satu Mare sau București — trebuie să dobîndească, și prin teatru, o imagine complexă și veridică asupra vieții și, mai ales, să se educe multilateral. În scopul acesta, condiția de bază a repertoriului teatrelor e *actualitatea*, capacitatea de a stîrni, la cel mai înalt nivel, interesul și vibrația spectatorului de azi, constructor al socialismului. Nu e locul să reedităm aici o discuție mai veche asupra accepțiilor de acordat termenului de actualitate, pe care unii critici de teatru îl văd întinzîndu-se elastic și cu aceeași putere de rezistență, de la *Hamletul* lui Shakespeare și *Avarul* lui Molière pînă la *Secunda 58* a lui Dorian, sau *Ferestrele deschise* ale lui Everac. Ținem însă să subliniem că *actualitatea* unui repertoriu se bazează în primul rînd pe piesa originală a autorului zilelor noastre. E cît se poate de clar că piesele care răspund cu absolută precădere exigențelor și preferințelor publicului nostru sînt cele contemporane, originale, scrise de pe pozițiile și în spiritul actualității *noastre*.

Sub raportul acesta al sporului de actualitate, prin piese originale, repertoriul stagiunii actuale a făcut unele progrese. Fenomenul caracteristic nu rezidă — așa cum s-ar putea crede — doar în numărul ridicat de piese noi (net superior celui de la începutul stagiunii trecute). Caracteristica repertoriului pe 1959/60 e dată deopotrivă de *număr* și de *valoare*. Ajunge să parcurgem lista pieselor care au deschis stagiunea festivă la 23 August. În Capitală, cele șapte teatre au montat opt piese noi, de autori diferiți (Municipalul — două). Am înregistrat, cu acest prilej, evoluția unor scriitori dramatici, ca Horia Lovinescu (*Surorile Boga* — Național) sau Lucia Demetrius (*Vlaicu și feciorii lui*), prin lucrări ce constituie progrese vădite pentru arta lor; am reținut puțină de diversificare a lui Paul Everac (*Descoperirea*); dar, mai cu osebire, ne-a bucurat apariția unor condeie noi pe tărîmul atît de anevoios al dramaturgiei, ca Mariana Pîrvulescu (*Ediție specială* — Tineretului), Mircea Mohor (*Din noaple spre zori* — Armatei) și, în primul rînd, Dorel Dorian (*Dacă vei fi întrebat* — Municipal).

La rîndul lor, Teatrul de Stat din Timișoara și Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara — ca rezultat al unei rodnice colaborări cu autorii — au consacrat două debuturi promițătoare: Radu Theodoru (*Nedeia inimilor*) și — respectiv — Károly Sándor (*Musafirlul picat din cer*). Dacă la acestea adăugăm premierele cu *Explozie întîrziată* de Paul Everac, de la Ploiești, Arad și Baia Mare, ne putem da seamă de varietatea tematică și de stiluri ce a caracterizat începutul actualei stagiuni, care a însemnat: 38 de premiere originale, dintre care 11 noi; 13 autori contemporani, dintre care 5 debutanți.

Dar interesul și preocuparea teatrelor față de dramaturgia originală nu s-au oprit doar la deschiderea stagiunii. Majoritatea instituțiilor noastre teatrale au demonstrat o lăudabilă *continuitate în acțiunea de promovare a piesei noi* de actualitate. În listele de piese nu mai întîlnim, ca în trecut, obsesivele „locuri rezervate” pieselor romînești, căci aproape toate conducerile și consiliile artistice au

meditat cu mai multă seriozitate și au ales de pe acum titlurile și autorii. Iar acolo unde mai apar „locuri rezervate”, ele sînt urmate de explicații plauzibile și îmbucurătoare: teatrele au luat contact cu autorii, colaborează cu ei, le cer cutare sau cutare piesă scrisă, propun elaborarea altor noi. Sub aspectul acesta, găsim ca deosebit de interesantă acțiunea Teatrului Municipal. Repertoriul lui își propune să realizeze șapte premiere originale: *Vlaicu și feciorii lui*, *Dacă vei fi întrebat*, *Secunda 58*, *Explozie întîrziată*, la care se vor adăuga roadele colaborării în curs cu Mihai Beniuc (*Infoarcerea*), Titus Popovici (*Passacaglia*) și o piesă de Eugen Barbu, al cărei titlu nu a fost încă fixat. Un interes similar l-am remarcat și în alcătuirea repertoriului la Teatrul Armatei, la Botoșani, la Teatrul Maghiar Cluj etc., fără a uita teatrul din Timișoara, care a și angajat o colaborare nouă cu Radu Theodoru pentru o nouă piesă, despre studenți de data aceasta.

Freamătul creator și proaspăt, care a determinat alegerea pieselor românești, a avut efecte bune și în celelalte compartimente ale repertoriului, *actualitatea* păstrîndu-se mereu drept criteriu de bază. Astfel, o alegere judicioasă s-a vădit în privința dramaturgiei sovietice. Apar numeroase titluri noi, ca *Nila toboșara* de A. Salinski (Tineretului, Bîrlad), *Zări de necuprins* de N. Vîrta (Petroșani, Sibiu), *Ivan Ribakov* de V. Gusev (Sf. Gheorghe), *Pîine și trandafiri* de Salinski (T. Municipal), *În numele revoluției* de A. Șatrov (Teatrul Armatei), *Cale lungă* de Arbuzov (Orașul Stalin, Brăila etc.), fără să se negligeze lucrări consfințite scenic și la noi, ca *Un om obișnuit* de L. Leonov (Arad), *O chestiune personală* de A. Stein (Botoșani), care vin să se adauge la zestrea „fondului de aur”, asimilată în stagiunile precedente (*Tragedia optimistă*, *Uraganul*, *Baia* etc.).

Tot actualitatea de problematică și mesaj a condus și la alegerea unor piese occidentale contemporane, dintre care amintim *Nud cu vioară* de Noel Coward (Teatrul Național, București), *Diamantele negre* de Frank Hardy (Petroșani), *Moartea unui comis-voiajor* de A. Miller (Iași, Sibiu, Timișoara, Cluj-Maghiar) etc. Mai puțin înprosătat cu traduceri noi e sectorul dramaturgiei din țările de democrație populară: în afară de un apel ceva mai susținut la Brecht (*Sfînta Ioana de la abatoare*, *Mutter Courage* — Orașul Stalin; *Puntila* — Iași, Cluj, Baia Mare și Oradea), doar o timidă încercare cu *Din prea multă dragoste* a dramaturgului bulgar K. Ţacev (Tineretului) și drama chineză *Fata cu părul cărunt*. Această lipsă de diversitate și înprosătare ni se pare exagerată, chiar și față de lista de recomandări a Direcției Teatrelor.

De asemenea, fantezie puțină s-a vădit și în alegerea pieselor clasice: din 33 de titluri, doar 3, în afara celor de mult și larg montate la noi. Teatrele vor juca *Hamlet* (Cluj, Iași), *Nevestele vesele* (Constanța, Turda) sau *A 12-a noapte* (Iași). Lista de recomandări sugerează *Tartuffe* și *Prețioasele ridicole*, dar consiliile artistice se opresc la *Avarul* (Oradea). Nu e rău că se va juca *Fintina turmelor* (Petroșani, Bîrlad), dar am dori să se joace și *Țărancă din Getaffe*. De notat, totală absență a clasicilor antichității. Teatrele s-au oprit — de ce? — la sfioasele încercări din stagiunea trecută. În asemenea condiții, se înțelege că nu avem decît cuvinte de încurajare la adresa puținilor „îndrăzneți”: *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobîlin (Turda), *Văduva isteasă* de Goldoni și *Richard al III-lea* (Armatai).

Exemplele bune, de repertoriu echilibrat, predomină. Un repertoriu judicios alcătuit — ținînd seamă și de tineretea colectivului — credem a fi cel de la Botoșani. Cuprinde trei piese originale, *Ediție specială*, *Vlaicu și feciorii lui* și *Ziariștii*; un clasic român, Caragiale, cu *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida*; două piese sovietice, *O chestiune personală* și *În căutarea bucuriei*; un clasic universal, *Visul unei nopți de vară*, și o dramatizare, pentru tineret, *Prinț și cerșetor* după Twain. De asemenea, util și variat e repertoriul fixat la Arad: *Explozie întîrziată*, *Sălbaticii* (pentru grădini), *Marea aventură a lui Tom Sawyer* (pentru tineret), *Un om obișnuit*, *Pygmalion*, *Ferestre deschise*, *Jurnalul Annei Frank*. Ar mai putea fi citate, ca pozitive, dar cu unele rezerve, și repertoriile teatrelor din Tg. Mureș, Brăila, Ploiești, Timișoara, Satu Mare ș. a.

Teatrele Naționale din Iași, Cluj și Craiova aduc o contribuție prețioasă la rotunjirea repertoriului de ansamblu. Clujul, de pildă, va monta *Mascarada*; Craiova, *Doi tineri din Verona*; Iașul, *Pescărușul*.

Totuși, alături de preponderența justei orientări, se mai găsesc și unele deficiențe. De pildă, la teatrul din Reșița. Iată-i repertoriul: *Ediție specială*, *Bădăranii*, *Fata fără zestre*, *Viață nouă*, *Escu... La telefon Taimirul*. Pentru exactitate, mai sînt — iată o excepție — două „locuri rezervate”, care „se vor completa” cu o piesă sovietică și una originală.

În afară de *Ediție specială* (închinată zilei de 23 August), repertoriul reșițean nu cuprinde nici o piesă din actualitatea noastră, a societății care construiește socialismul. Numai cu *Bădăranii*, cu *Fata fără zestre* sau chiar cu *Viață nouă* nu credem că metalurgiștii reșițeni își pot face o educație cetățenească și estetică potrivită cu stadiul lor avansat de conștiință socială.

De păcatul acesta nu s-a făcut vinovat doar teatrul din Reșița. Și Teatrul German din Timișoara a rămas dator actualității. Pe o poziție similară se află și teatrul unui alt centru, tot industrial, Orașul Stalin, ca și al celui minier, Petroșani. Ne întrebăm, pentru cine a scris Paul Everac *Ferestre deschise*, cu oameni și fapte din Hunedoara, dacă nu — mai ales — pentru teatrul din Petroșani (singurul din regiunea Hunedoara)? Dar teatrul din Petroșani nu pune în scenă, cel puțin în stagiunea actuală, *Ferestre deschise*.

În sfârșit, o ultimă observație, care vizează, de data aceasta, mai mult aspectul de coordonare, de viziune de ansamblu a repertoriului pe țară. Se știe că avem teatre multe, nu există regiune fără o asemenea instituție, iar unele regiuni au chiar mai multe pe teritoriul lor (de pildă, Timișoara — 5, Cluj — 3, Stalin — 3, R.A.M. — 2 etc.). Se mai știe că teatrele, toate, întreprind turnee de amploare și, mai ales, turnee în orașele vecine, vizite reciproce, schimburi de experiență. Nu e firesc, de aceea, să se aprecieze repertoriul și pe regiuni sau pe grupuri de regiuni învecinate?

Ne-am putea întreba, de exemplu, de ce *Ediție specială* e programată și la Botoșani și la Birlad, de ce *Secunda 58* se pune în scenă și la Cluj și la Oradea; de ce Clujul reia *Oaspeți nepoștiți*, care e în repertoriul teatrului din Turda? În schimb, și Turda și Oradea aleg *Înșir-te mărgărite*, după cum atît Clujul, cît și Turda propun într-un glas *Omul care aduce ploaie*. Dintre teatrele maghiare, și cel din Cluj, și secția din Oradea vor să joace *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, iar cele din Tg. Mureș și Sf. Gheorghe (în aceeași regiune) — *Partea leului*.

Se înțelege de la sine, n-avem nimic împotriva emulației, fie ea chiar pe același text. Dar, ne îngăduim a ne exprima nederumirea asupra utilității — artistice, economice, organizatorice — de a se monta aceleași spectacole în orașe apropiate, care se pot vizita reciproc foarte ușor. Repetarea aceluiași titluri împiedică diversitatea, limitează orizontul tematic. Nu e oare mai oportun și mai folositor ca teatrele din centre sau regiuni vecine să organizeze turnee, deplasări sau chiar stagiuni cu repertorii diferite (cum au făcut, la sute de kilometri, Clujul și Iașul)? Credem că da.

Tot aici ținem să remarcăm grija unor teatre de a monta spectacole pentru tineret (Botoșani, Cluj, Arad și, firește, Tineretului), deși se neglijează încă complet programările pieselor pentru copii.

După cum un actor nu poate fi apreciat definitiv numai după un singur rol, tot așa nici un teatru nu poate fi judecat după repertoriul unei singure stagiuni. Trebuie să ținem cont de configurația generală și progresivă, de acumularea treptată a zestrei de piese, care, la toate teatrele noastre, începe să prindă consistență. Instituțiile teatrale vor trebui să acorde o atenție tot mai mare repertoriului permanent: aceasta, atît în ce privește piesele jucate în trecut, cît și cele preconizabile pentru următoarele 2—3 stagiuni. Și nu numai piesele clasice, ci, mai ales, lucrările originale noi. De aceea, un contact cît mai strîns cu autorii dramatici, inclusiv cei locali, poate fi deosebit de util. Se pot stabili probleme și teme, se pot propune idei și soluții dramaturgice; nu putem deloc considera problema dramaturgiei originale încheiată cu piesele apărute la începutul stagiunii. Este necesară o muncă intensă de colaborare a teatrelor cu autorii, pentru îmbogățirea repertoriului original, îndeosebi cu o tematică izvorît din problematica profundă a construirii socialismului, a clasei muncitoare, a făuririi omului nou.

Raportat la activitatea de pînă acum a colectivelor teatrale, repertoriul actualei stagiuni se distinge prin promovarea mai susținută a dramaturgiei originale și, ca atare, se poate afirma că sarcina de bază e în plin proces de împlinire.

Repertoriul stagiunii care s-a deschis toamna aceasta se distinge, mai mult ca oricînd, prin *actualitate* și *valoare*.

Desigur, nu e vorba încă de atingerea unui nivel maxim (piese se vor scrie mereu și tot mai bune), ci de canalizarea eforturilor creatoare ale autorilor și oamenilor de teatru spre stabilirea unui repertoriu care să răspundă menirii social-educative a artei dramatice. Este necesar, de asemenea, ca repertoriul alcătuit acum să-și capete valorificarea scenică maximă, pentru ca eficiența sa educativă să fie cu adevărat reală.

CE MAI E DE FĂCUT?

IN PROBLEMA STRÎNGERII LEGĂTURILOR DINTRE TEATRE ȘI PUBLIC

În anii de după Eliberare, porțile teatrelor au fost larg deschise maselor de muncitori și țărani, ținute înaintea vremii departe de binefacerile culturii. Oamenii ai căror pași n-au răsunat decât arareori în fața acestor porți au pășit cu îndrăzneală dincolo de ele, formând noul public, care a crescut an de an, dovedindu-se a fi un public proaspăt, cu mari rezerve de sensibilitate și înțelegere, un public entuziast și receptiv, așa cum l-au visat (dar nu l-au avut) generații întregi de actori. Spectacolele de o înaltă ținută artistică au contribuit în cea mai mare măsură la creșterea conștiinței cetățenești, socialiste, și la educarea gustului estetic al acestui nou public, devenit, de la o stagiune la alta, mai bine orientat și mai exigent față de realizările artistice.

Educația estetică a maselor se prezintă ca o problemă complexă și de o mare însemnătate. Procesul educării gustului pentru teatru al spectatorilor începe de la primul imbold de a se apropia de teatru, merge paralel cu lărgirea orizonturilor culturale ale acestui nou spectator, cu creșterea sa ideologică, și nu ia sfârșit niciodată.

Un cuvânt hotărâtor în această operă de educare a noilor spectatori îl au înseși teatrele. Ele trebuie să iasă în întâmpinarea spectatorilor, să le trezească interesul pentru spectacolele lor, să le îndrumeze neobosit pașii pe drumurile artei dramatice. Pentru aceasta, între teatre și spectatori trebuie să se stabilească legături vii, puternice, permanente. Prezente statornic în mijlocul oamenilor muncii, teatrele noastre au datoria să le facă cunoscute realizările lor, să ceară părerea acelor spectatori care au cîștigat maturitate artistică și ideologică, să țină seama de propunerile și sugestiile ce li se fac. În acest fel, teatrele vor putea realiza mai ușor opera de educare multiplă și temeinică a oamenilor muncii, în slujba cărora se află.

Pentru a lărgi rîndurile publicului cu noi contingente de spectatori, recrutați dintre muncitori și țărani, pentru a le mări capacitatea de înțelegere a valorilor artistice, s-au inițiat în acești ani numeroase și rodnice acțiuni. Consfăturile între teatre și organizațiile obștești din întreprinderi, inițiate în urmă cu câteva luni de „Scnteia” și „Teatrul”, de pildă, au scos la iveală noi și multiple forme pentru strîngerea legăturilor dintre teatre și oamenii muncii.

S-au preconizat atunci: îmbunătățirea și îmbogățirea repertoriului, cît mai multe consfătuiri între teatre și responsabili culturali, în vederea găsirii mijloacelor celor mai eficiente în munca lor comună de atragere și educare a spectatorilor, cît mai multe spectacole cu discuții, deplasări ale colectivelor teatrale în întreprinderi și la sate, folosirea celor mai variate mijloace de a face cunoscute spectatorilor realizările dramatice (crearea unor „colțuri culturale” în întreprinderi, care să prezinte noutățile vieții teatrale; organizarea în cadrul cluburilor a unor „ore teatrale”, în care cîte un actor, dramaturg sau critic de teatru să facă expuneri urmate de discuții; întrebări și răspunsuri asupra pieselor; confecționarea unor panouri care să prezinte într-un chip viu, colorat, atrăgător, repertoriile teatrelor; confecționarea de fotogazete și fotomontaje cu aspecte din diverse spectacole; inițierea sau — unde e cazul — îmbunătățirea rubricilor de teatru ale gazetelor de uzină; organizarea de recitaluri cu fragmente din piesele stagiunii etc.); îmbunătățirea muncii responsabililor culturali care, departe de a mai fi simpli „difuzori de bilete”, trebuie să contribuie efectiv la formarea și dezvoltarea gustului pentru teatru la un număr cît mai mare de oameni ai muncii etc.

Astăzi, în pragul unei noi stagiuni, considerăm util să aruncăm o scurtă privire asupra activității pe care au înscris-o teatrele și activiștii culturali pe linia înfăptuirii acestui program, pentru a desluși perspectivele, pe această stagiune, ale legăturii teatrelor cu masele de spectatori și pentru a învia și a face și mai eficace schimbul dintre teatre și public.

În urma consfăturilor amintite, în ultima parte a stagiunii trecute, unele teatre au dat viață cîtorva din măsurile propuse cu acele prilejuri. Se cuvine să subliniem,

de pildă, strădania Teatrului Armatei, care la citeva zile doar după apariția editorialului din „Scnteia“, a și prezentat o avangardă specială, pentru activiștii culturali, cu spectacolul *Lingă Poarta Brandenburg*. Cu acea ocazie, cei invitați la spectacol au fost solicitați să-și spună părerile și să facă propuneri — multe dintre acestea au fost interesante — de îmbunătățire a spectacolului. Foarte curînd după aceea, din atelierele aceluiași teatru au început să iasă, îndreptîndu-se spre fabrici și uzine, o serie de panouri menite să popularizeze spectacolele teatrului. În preajma închiderii stagiunii, în luna iunie, cînd alte teatre și-au considerat încheiată activitatea, un colectiv de actori, în frunte cu artistul poporului George Vraca, a făcut o vizită muncitorilor de la Uzinele „Tudor Vladimirescu“ și a întocmit cu organizațiile obștești de acolo un plan de colaborare, care prevede îndrumarea de către actorii teatrului a formațiilor artistice de amatori din uzină, organizarea de seri literare și alte manifestări culturale la clubul întreprinderii, organizarea de avangardă și de spectacole speciale pentru colectivul uzinei, participarea delegaților muncitorilor la ședințele consiliului artistic, includerea în programul stației de amplificare a uzinei a unei emisiuni permanente, menită să popularizeze actorii și realizările teatrului etc.

Se cuvine, de asemenea, a fi amintit numărul mare de deplasări întreprinse în aceeași perioadă de Teatrul Național „I. L. Caragiale“, cu o serie de spectacole valoroase din repertoriul său, în centrele industriale și satele din regiunile învecinate; tot așa, nu pot fi trecute cu vederea deplasările și turneele celor mai multe teatre din provincie în întreprinderi și sate (teatrele de stat din Orașul Stalin, Petroșani, Galați, Bacău etc.).

Dacă unele teatre au dat, așadar, viață cîtorva propuneri ridicate la consfăturile de la „Scnteia“ și „Teatrul“, alte teatre însă n-au făcut nimic sau au făcut prea puțin — mult prea puțin — în acest domeniu. Entuziasmul unora dintre cei care au participat la consfăturile din cadrul redacției noastre s-a consumat repede. Multe din angajamentele luate au fost parcă uitate, în orice caz neglijate puțin timp după consfățuire. Unii conducători de teatre sau unii activiști culturali au socotit că și-au acoperit sarcinile prin îndeplinirea întîmplătoare a cîtorva acțiuni care, sporadice, lipsite de continuitate, au rămas încercări lipsite de eficacitate.

Constituindu-se ca un fenomen cu totul nou, deplasările și turneele teatrelor noastre s-au înmulțit în ultimii ani ne bănuind de mult. Făclia artei noastre teatrale, asemenea unei ștafete, a fost purtată de teatrele din țară din localitate în localitate și a fost așteptată și întîmpinată cu bucurie și dragoste de toți cei care populau aceste localități.

Spre deosebire de trecut, cînd, pe cele cîteva drumuri ce duceau la sălile de teatru din provincie, în afară de artiști devotați maselor, rătăceau nenumărați samsari de artă pe care nu-i interesau decît rețetele, cînd pe itinerariul turneelelor nu figurau — de cele mai multe ori — decît orașele cunoscute ca vaduri de cîștig, astăzi, atît turneele cît și deplasările constituie un fenomen cu semnificații noi, izvorite din însăși cerința teatrului nostru de a sluji masele.

Astăzi, după 15 ani de la primele începuturi ale revoluției culturale inițiate de partid, teatrele noastre se pot mîndri că au realizat, numai la sediu, un număr de peste patru ori mai mare de spectatori decît în 1938. De pe urma numeroaselor deplasări și turnee, la spectatorii din orașele înzestrate cu teatre permanente, se adaugă anual peste alte două milioane de oameni ai muncii din uzine, fabrici, gospodării colective sau așezări rurale situate la mari depărtări și care numără uneori mai puțin de 500 de locuitori. Anual, aproape fiecare teatru vizitează, în afară de alte localități, zeci de sate în care n-a călcat nicicînd vreo trupă de teatru, „defrișînd“ și „fertilizînd“ vaste terenuri „neexplorate“ pînă acum.

În cursul „stagiunilor dinafara teatrelor“, se prezintă aproape frecvent cele mai valoroase spectacole de la sediu, cu distribuția de la premieră. (Cei mai buni actori ai Naționalului bucureștean — „fondul de aur“ al teatrului românesc — aceiași care au fost aplaudați și au cucerit elogii prețioase la Paris, Veneția sau Moscova, au fost mîndri să pornească pe drumuri de țară, pentru a juca în fața colectivităților sau întovărășiților din sate situate la sute de kilometri de Capitală.)

Uneori, pe scenele căminelor culturale din sate necunoscute pînă mai ieri nici măcar de cartografi, sau pe cele ale cluburilor din fabrici, se dau și premiere.

Secția română a Teatrului de Stat din Sibiu a întreprins un lung „turneu-premieră”, prin satele din regiune, cu piesa *Poarta* de Paul Everac, iar colectivul Teatrului German de Stat din Timișoara a prezentat la Lenaheim — satul natal al poetului german Nikolaus Lenau — în fața colectivităților de acolo, premiera piesei *Crîngul de călini* de Al. Korneiciuk. La Orașul Stalin, Teatrul de Stat din localitate a prezentat, într-un cadru festiv, premiera piesei *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw, în sala unui club muncitoresc: „Prezentarea premierei de aseară în mijlocul muncitorilor — ne comunica în ziua următoare teatrul — este un omagiu adus frunțașilor în producție și întregului colectiv al uzinei”.

În urma consfătuirilor de la „Știința” și „Teatrul”, cele mai multe teatre și-au intensificat activitatea în ce privește deplasările. Se cuvine a fi citat în primul rînd Teatrul Național din București, care, de la 1 ianuarie 1959 și pînă la sfîrșitul stagiunii, a dat aproape 100 de spectacole în afara sediului, în uzine și la sate. Apoi, Teatrul Armatei, ai cărui actori sînt deseori prezenți în unitățile militare din regiune sau pe scenele căminelor culturale de la sate.

În general, însă, planul de deplasări întocmit de teatrele din Capitală a fost departe de măsura pe care o impuneau forțele lor artistice. Unele teatre au motivat numărul mic de deplasări cu faptul că repertoriul pe care trebuiau să-l prezinte la sediu nu permitea scindarea colectivului în 2—3 distribuții independente, în așa fel încît să poată juca și la sediu și în deplasare. Cum se explică atunci că unele teatre din provincie, care prezintă anual 8—9 premiere, întrec de cele mai multe ori numărul de 100 de deplasări? Este îngăduit oare unor teatre din Capitală, ca de pildă Teatrul „C. Nottara”, care are un număr de două ori mai mare de actori decît un teatru de stat din regiune și care a montat în stagiunea 1958/59 doar 5 sau 6 premiere, să facă în cursul aproape al unei întregi stagiuni doar cîteva deplasări (6)? Majoritatea teatrelor din provincie (teatrele de stat din Bacău, Petroșani, Sibiu etc.) își alcătuiesc distribuțiile pieselor în așa fel ca 2—3 colective să poată juca în același timp în locuri diferite. De ce teatrele din București — cu efortul unei mai judicioase repartizări a forțelor lor artistice — n-ar putea face același lucru?

Ne vine greu să bănuim cum ar putea motiva Teatrul Tineretului cu 11 deplasări, pe o perioadă de 6 luni, Teatrul „C. Nottara” cu 6 și Teatrul Municipal cu 13, slaba lor preocupare în ceea ce privește deplasările. Pentru aceeași perioadă, în care Teatrul Tineretului și Teatrul „C. Nottara” au efectuat 11 și — respectiv — 4 deplasări, 8 teatre din provincie au depășit numărul de 100 (Teatrul de Stat din Orașul Stalin, 115; Teatrul de Stat din Petroșani, 144; Teatrul de Stat din Sibiu [secțiile română și germană] 211; Teatrul Secuiesc de Stat din Sf. Gheorghe, 109; Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 104; Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare, 127; Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș, 103; Teatrul de Stat din Arad, 110).

Una din problemele de seamă legate de deplasări este aceea a repertoriului cu care se deplasează teatrul. Este inutil să insistăm asupra necesității de a prezenta cu prilejul ieșirilor în afara sediului, pe cît e cu putință, piese legate de problemele de seamă ale regiunii și comunelor vizitate. Ca o cerință firească apare, de aceea, în primul rînd, prezentarea dramaturgiei noastre contemporane.

Foarte judicios ni se pare modul în care și-a alcătuit repertoriul Teatrul de Stat din Orașul Stalin, în deplasările sale în cea de a doua parte a stagiunii trecute. Trei din cele patru piese prezentate cu acel prilej aparțineau repertoriului românesc contemporan (*Trei generații*, *Mielul turbat* și *Partea leului*). Cele mai multe teatre — asemenea Teatrului din Orașul Stalin — au înțeles să înscrie în repertoriul pentru deplasări piese care aduc răspunsuri la problemele pe care și le pun oamenii din localitățile unde se deplasează.

Spectacole alcătuite din piese într-un act, vorbind despre transformarea socialistă a agriculturii, ca *Indoiala* de Ernest Maftei, *Tirgul inimilor* și *Răfuiala* de Tiberiu Vornic, au fost și sînt prezentate, alături de alte piese, în satele și comunele în care e necesar să fie sprijinită socializarea agriculturii. Alte teatre, ca Teatrul de Stat din Bacău, Teatrul de Stat din Ploiești etc. au alcătuit programe de brigadă cu tematică inspirată direct din cele mai importante probleme ale regiunii.

Unele teatre, neînțelegîndu-și pe deplin rostul în privința deplasărilor, rezolvă această problemă cu ușurință, alcătuiind programele la voia întîmplării sau după criteriul succesului de casă, prezentînd în localitățile unde se deplasează spectacole cu prea puțină, sau chiar fără nici o legătură cu specificul și necesitățile de viață

și culturale ale acestor localități. Un exemplu de felul în care n-ar trebui alcătuit planul unor deplasări îl oferă Teatrul de Stat din Baia Mare, care — în cadrul deplasărilor pe perioada dintre 21 martie și 5 aprilie 1959 — a programat, din 20 de spectacole, doar trei cu piese actuale (celelalte au fost cu piesele *Domnișoara Nastasia* și *Vinovați fără vină*, piese care, deși valoroase, nu credem că ar fi trebuit prezentate în dauna celor actuale).

Problema repertoriului cu care se deplasează teatrele capătă și un alt aspect. Uneori — e drept destul de rar, regretabil că totuși se întâmplă — conducerile unor cluburi, case de cultură sau cămine culturale, pe scenele cărora sînt invitate să joace teatrele, nu solicită, în măsura în care s-ar cuveni, spectacole cu piese actuale. În stagiunea trecută, cîțiva directori de club au contractat cu diferite teatre numai spectacole cu piese din repertoriul clasic, întrucît — pretindeau ei — aceste spectacole „sînt mai cunoscute de public și le este de aceea mai ușor să distribuie biletele“!

Departate de noi gîndul de a minimaliza și cere îndepărtarea pieselor din repertoriul clasic universal din turneele teatrelor. E vorba însă ca aceste piese să nu înlăture lucrările originale, cu teme de actualitate. Faptele au demonstrat — nu o dată — că publicul, departe de a ocoli spectacolele cu problematică actuală, s-a dovedit dimpotrivă a fi mai interesat de acestea, ori de cîte ori au fost și sînt bine realizate. Și e firesc să fie așa. Și ar fi, de asemenea, firesc să se țină seamă de acest fapt.

În general, spectacolele prezentate în deplasare sînt popularizate în mod satisfăcător, iar publicul de la sate, odată încunoștiințat de venirea vreunui teatru, ia cu asalt casele de bilete; s-au întâmplat însă și unele cazuri cînd popularizarea spectacolelor a fost slabă. Unii directori de cămine culturale s-au arătat puțin săritori atunci cînd a fost vorba să facă cunoscută venirea vreunui teatru, mutîndu-și atenția asupra organizării de serate dansante. Experiențe neplăcute de acest gen le-a cunoscut Teatrul Tineretului cu ocazia spectacolelor date în comunele Periș, Chiajna și Jilava. Asigurat de buna difuzare a билетelor cu cîteva zile înainte de a face una din aceste deplasări, teatrul de care vorbim a avut surpriza de a afla că directorul Căminului cultural din Jilava nu-și dăduse osteneala în această acțiune, și majoritatea oamenilor nu șiau măcar de venirea teatrului. Asemenea practici trebuie combătute cu hotărîre de secțiile culturale ale sfaturilor populare, pentru a fi înlăturate.

La începutul stagiunii precedente, teatrele au încheiat, cu cele mai multe întreprinderi, contracte pe baza cărora se obligau să pună săptămînal la dispoziția muncitorilor din aceste întreprinderi un număr fix de bilete. Teatrul Național a încheiat 250 de astfel de contracte, Teatrul Municipal — 158. Teatrul „C. Nottara“ — 65, Teatrul Tineretului — 124 etc. După cum se vede, numărul acestor contracte a fost la unele teatre (Național, Municipal și Tineretului) satisfăcător. Din pricina dezinteresului unor responsabili culturali, multe din contractele încheiate nu au fost însă respectate. Printre responsabili culturali care nu au respectat contractele, neridicînd biletele reținute, pe baza acestora, pentru muncitorii din întreprinderile respective, se numără și cei ai unor instituții și întreprinderi mari (de pildă, de la Ministerul Industriei Grele, de la Fabrica „13 Decembrie“, de la Departamentul Industriei Ușoare etc.).

Acolo însă unde munca responsabililor culturali a dovedit tragere de inimă, pasiune (Atelierele C.F.R. „Grivița Roșie“, uzinele „Semănătoarea“, „Steaua Roșie“, „Timpuri noi“, „Republica“, „Clement Gottwald“, „Metaloglobus“, „Mao Tze-dun“ etc.), rezultatele au fost mulțumitoare. Uzinele „Mao Tze-dun“ au încheiat contracte cu opt teatre și au difuzat lunar 2.000 de bilete. De ce la această întreprindere s-au putut obține asemenea realizări? Pentru că aici munca este foarte bine organizată și se depune foarte mult interes. (În cadrul comisiei culturale există un responsabil cu teatrul care este ajutat de alți 14 — cîte unul de fiecare secție.) Muncitorii sînt bine informați de noile spectacole, atît prin rubrica de teatru a gazetei de uzină, cît și prin alte mijloace (anunțurile făcute la stația de amplificare, discuțiile purtate cu muncitorii de către responsabili de secție, afișe etc.). Munca întregii comisii culturale în ce privește popularizarea spectacolelor este sprijinită de organizația de bază și de organizația U.T.M. din întreprindere, care la rîndul lor desfășoară o amplă activitate în acest domeniu.

Se impune, credem, ca teatrele să organizeze mai des consfătuiri cu responsabili culturali, să prilejuiască astfel schimburi vii de experiențe pentru găsirea căilor

care să ducă la respectarea contractelor, la încheierea unui număr și mai mare de contracte, dat fiind că acestea facilitează frecventarea de către muncitori a teatrelor, le creează toate condițiile să fie la curent cu tot ceea ce apare nou și valoros în viața teatrală.

Cererea unor responsabili culturali de a se înființa o casă comună de bilete, de la care să poată ridica bilete și fără contract, nu a fost satisfăcută. Socotim că acum, la început de stagiune, s-ar putea cu mai multă ușurință împlini această cerere. Secția culturală a Sfatului Popular al Capitalei trebuie să-și spună în această privință cât mai grabnic cuvântul.

O concluzie: este necesar, acum în pragul noii stagiuni, ca teatrele să-și îmbunătățească munca îndreptată spre realizarea unei legături mai strânse cu masele de oameni ai muncii. Teatrele trebuie să transpună în fapt angajamentele luate, să îplinească — nu parțial și sporadic — ci integral și consecvent propunerile și recomandările care li s-au făcut de către delegații muncitorilor din întreprinderi. La rîndul lor, responsabili culturali au datoria de a da un nou conținut — mai bogat și mai viu — muncii lor, spre a stimula și crește gustul pentru teatru al oamenilor muncii.



TEATRUL „MOSSOVIET” ȘI COMUNIUNEA PUBLICULUI CU SCENA*

Ce este Teatrul *Mossoviet*? Când a luat ființă, cum s-a constituit? Ce obiective și-a fixat? Prin ce se deosebește de celelalte teatre ale Moscovei? Acestea sînt întrebările cărora aș voi să le dau un răspuns în cuprinsul articolului de față, care astfel va constitui, într-un fel, o introducere la cea de a doua vizită a noastră în România.

Am primit cu un sentiment de uriașă bucurie și mîndrie știrea că în curînd ne vom afla din nou în mijlocul vostru, dragi prieteni romîni. Primul turneu întreprins în țara voastră a însemnat pentru noi un eveniment artistic de seamă; întîlnirea cu arta Romîniei a fost pentru noi un prilej de îmbogățire spirituală și de inspirație.

Am împărtășit în repetate rînduri impresiile mele cu privire la teatrul românesc și cred, cu toată sinceritatea, în dezvoltarea lui impetuoasă. Teatrul românesc are tot ce-i trebuie pentru aceasta: dramaturgie, regizori, actori; mai ales — și acesta este factorul principal — are spectatori pasionați și sensibili, un public contemporan, care cu toată ființa lui, întocmai ca publicul nostru sovietic, pretinde teatrului să-i dea forțe noi, să-i formeze noi și înalte însușiri.

În momentul de față, arta teatrală în general este arena unor procese interesante, deși poate că nici nu le deslușim încă întreaga semnificație. Firește, în această privință joacă un rol uriaș dezvoltarea unor forme de teatru tehnicește noi, cum sînt cinematograful și televiziunea; dar un factor și mai puternic este acela de care, așa cum știm, a amintit Lenin într-o convorbire cu Kalinin. Reproduc aici cuvintele lui Kalinin:

„Îmi aduc aminte, asta se întîmpla acum cinci ani. Mă aflam în vizită la Vladimir Ilici acasă și acolo ne-am luat cu vorba pe următoarea temă: prin ce să înlocuim religia. Vladimir Ilici era de părere că în afară de teatru nu există instituție, nu există organ, cu care am putea înlocui religia. Căci nu ajunge să distrugi religia și prin aceasta să eliberezi pe deplin omenirea din cătușele cumplite ale spiritului religios, dar în locul acestei religii trebuie să pui altceva, și Lenin spunea că locul religiei va fi luat de teatru. De aici se vede ce importanță uriașă atribuia Vladimir Ilici teatrului”.¹

Nu știu de ce, dar noi trecem oarecum cu vederea aceste afirmații remarcabile, sau în orice caz nu le acordăm însemnătatea cuvenită.

O idee oarecum similară a fost formulată, în felul lui propriu, și de Stanislavski:

„Dacă ne-am putea închipui o omenire ideală, care ar avea față de artă exigențe atât de înalte, încît să-i pretindă a satisface toate cerințele gîndirii, inimii și spiritului omului care acționează pe pămînt, arta însăși ar fi o carte a vieții. Dar acest stadiu de dezvoltare este încă departe. În artă, „astăzi” al nostru caută o cheie care să-i dea acces la viață, după cum „ieri” al nostru nu urmărea să afle în ea decît spectacole distractive”.

Stanislavski a dat teatrului profunzimea și semnificația unei arte mari, l-a ridicat la nivelul marii literaturi ruse. Acesta a fost sensul luptei pe care a purtat-o împotriva șablonului meșteșugăresc, împotriva jocului exterior, a imitației lipsite de substanță. Stanislavski a insuflat viață nouă unor noțiuni, cum sînt „inspirație”, „pașos sincer”, „înțelegere”, „reîntruchipare”, „contopire”, și altora pe care limba rusă le cunoștea de mult. Noțiuni organice proprii teatrului, în accepția lui de artă a trăirii, și apte să înalțe profesiunea teatrală pînă la nivelul artei adevărate. În aceasta constă, de altfel, sensul și însemnătatea regiei de teatru, înțeleasă ca factor capabil să ridice meșteșugul pînă la planul măiestriei, măiestria pînă la planul artei, pînă la acel nivel cînd ea încetează de a ne mai impresiona ca măiestrie, relevîndu-ni-se ca un miracol.

* Articol scris pentru revista „Teatrul”.

¹ M. I. Kalinin, *Despre V. I. Lenin*.

Un astfel de miracol a fost arta nemuritorului Șaliapin, un astfel de miracol este arta marii noastre Ulanova, un astfel de miracol l-au constituit spectacolele puse în scenă de Stanislavski (mai ales cele cu piese de Cehov) și de Vahtangov (*Turandot*, *Dibuk*).

M-am simțit îndemnat să subliniez aceste lucruri, tocmai pentru că am prilejul să constat că se mai găsesc unii care atribuie încă teatrului un înțeles limitativ, „de consum” — acela de întreprindere sau de loc destinat unei destinderi lipsite de orice substanță spirituală. Dar nu! Teatrul trebuie să fie un izvor de inspirație, de înflăcărare, o poezie, o nouă religie a contemporaneității, care să proclame și să afirme cu putere Omul și Omenia pe pământ.

Pentru ca teatrul să poată face față acestei sarcini, i se cere, astăzi, să dobândească calități noi. Pornind de la însușirea în profunzime, cu adevărat creatoare și activă, a sistemului lui Stanislavski, el este chemat să înțeleagă și, în același timp, să sporească importanța măiestriei individuale, a priceperii creatoare a actorului, în consecință și importanța spectacolului ca realizare de ansamblu.

Cum putem obține acest rezultat? În anii din urmă, Teatrul *Mossoviet* și-a dăruit eforturile dezlegării acestei probleme. Și poate că principala deosebire dintre el și celelalte teatre din capitala Uniunii rezidă tocmai în împrejurarea că el și-a definit astăzi atât de concret și de categoric obiectivele.

Cum a fost cu puțință ca, astăzi, teatrul să pună problema și în felul acesta? Lucrul se explică lesne, dacă ținem seama că întreaga lui biografie de până acum a constituit o pregătire în acest sens.

Mossovietul a luat ființă în 1923, ca rod al voinței moscoviților, doritori să aibă un teatru care să fie revoluționar, contemporan nu numai sub aspectul formei (așa fuseseră primele teatre revoluționare ale Moscovei, cele conduse de Meyerhold și de Tairov, ele oferiseră soluții noi, „revoluționare” de cele mai multe ori, însă pe materiale clasice), ci și sub aspectul conținutului. Astfel s-a născut teatrul nostru, ca teatru axat în primul rînd pe piesa de actualitate.

Cu prilejul primei noastre întâlniri cu publicul românesc, colectivul nostru a prezentat *Uraganul*, piesă pe care teatrul o crease la timpul său în colaborare cu dramaturgul V. N. Bill-Belotșerkovski și care poate servi drept prototip al lucrărilor dramatice din acea perioadă. Au fost anii cînd teatrul s-a aflat sub conducerea artistului poporului al R.S.F.S.R., E. O. Liubimov-Lanskoï, artist înzestrat cu o viziune pătrunzătoare și care înțelegea în spirit partinic cerințele timpului său.

Fac parte din conducerea *Mossovietului* din 1939. Odată cu mine au venit la acest teatru un grup de elevi ai mei, formați în atmosfera studiourilor de actori. Dintre ei îi citez pe artiștii poporului ai U.R.S.S., Vera Marețkaia și Nikolai Mordvinov, pe artistul poporului al R.S.F.S.R., Rostislav Pliatt și pe mulți alții. Am venit la *Mossoviet*, în scopul de a dezvolta intențiile ce stăteau la originea lui, aducînd totodată experiența mea personală de regizor și interpret, experiență acumulată de-a lungul anilor, mai întîi în cadrul studioului condus de Vahtangov și, cu începere din 1924, la M.H.A.T., sub îndrumarea directă a lui Stanislavski.

Mă socot discipol al lui Vahtangov și al lui Stanislavski — și aceasta nu numai pentru că am lucrat cu ei mulți ani de-a rîndul (cu Vahtangov — 8 ani, iar cu Stanislavski — 12), avînd parte de marea bucurie de a crea sub nemijlocita lor îndrumare mai multe roluri: sfîntul Anton în piesa lui Maeterlinck *Minunea sfîntului Anton*, prințul Kalaf în *Prințesa Turandot* de C. Gozzi — cu Vahtangov; Ceafki din *Prea multă minte strică* (Griboiedov) și contele Almaviva în *Nunta lui Figaro* (Beaumarchais) cu Stanislavski. Nu! Mă socot a fi discipolul lor și pentru că sînt profund convins de faptul că Stanislavski și Vahtangov alcătuiesc laolaltă un tot cu finalitate unică, format din individualități cu temperamente creatoare diferite și că a fi un autentic discipol al lor înseamnă, înainte de toate, a avea o independență creatoare și a dezvolta neîncetat preceptele lor. Consider că atitudinea de învățăcel dogmatic este o trădare a avîntării puternice, libere, care caracterizează arta acestor doi giganti ai teatrului sovietic.

Vahtangov și Stanislavski au fost artiști care au știut să imprime o forță uluitoare dezvoltării artei pe drumul „de la ziua de ieri la ziua de mîine” (expresia îi aparține lui Stanislavski). Pentru amîndoi, „ziua de ieri” era reprezentată de arta umanistă înaintată a teatrului rusesc, lăsată nouă moștenire de Gogol și Pușkin; pentru amîndoi, „ziua de mîine” însemna societatea comunistă. Formal, amîndoi erau fără partid. Dar totodată, amîndoi credeau cu fermitate, știau un lucru: ziua de mîine a omenirii este comunismul, adică o societate liberă, iubitoare de pace, fără dușmăanii și războaie, o societate a cărei existență va fi întemeiată pe principiul:

„omul e frate cu omul”, o societate care va fi nimicî filistinismul, egoismul, rapacitatea și va fi realizat înfrățirea oamenilor sub steagul mărețelor țeluri ale afirmării creatoare a vieții, cu alte cuvinte — ale omeniei autentice. Amîndoi, Vahtangov ca și Stanislavski, au crezut, au știut că teatrul trebuie să fie în slujba poporului, în lupta acestuia pentru luminoasa zi de mîine. Numai în felul acesta se cer înțelese preceptele fundamentale ale celor doi mari artiști.

Vreau să subliniez că atunci cînd vorbesc despre K. S. Stanislavski, mă refer implicit și la V. I. Nemirovici-Dancenko. Cu toate că între ei nu a domnit întotdeauna cea mai deplină armonie, erau în totul de acord în privința intențiilor programatice, de bază, ale Teatrului de Artă, ca și în privința înțelegerii rolului teatrului și menirii lui istorice. Atît unul, cît și celălalt au spus-o în repetate rînduri. Ultima oară l-am auzit pe Nemirovici-Dancenko afirmînd cu putere aceste idei, la mormîntul lui Stanislavski.

Se prea poate ca cele spuse de mine aici să deconcerteze și să sperie pe unii (mă gîndesc mai ales la oamenii de teatru), atît sînt de uriașe sarcinile pe care le amintesc și atît de depărtat încă, în timp, ceasul înfăptuirii lor. Este adevărat — dar să nu se uite că numai „ideile mari generează o mare energie”, adică tocmai aceea energie necesară realizării lor. Nu vom izbîndi, decît dacă oamenii care făuresc astăzi teatrul vor înțelege profund, organic, aceste țeluri și se vor schimba structural ei înșiși. Firește, calea e lungă și nu e nici lesnicioasă, dar teatrul nu va fi lăsat să-și ducă sarcina la îndeplinire de unul singur, ci o va face laolaltă cu întreg poporul, deoarece nici o altă artă nu este mai legată de viața poporului și nu depinde mai mult de ea decît arta teatrală. În această ordine de idei, sînt deosebit de actuale, astăzi, cuvintele lui Lenin:

„Vă asigur că muncitorii și țărani noștri merită ceva mai mult decît niște jocuri de circ. Ei și-au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreață. De aceea noi punem pe primul plan sarcina de a organiza pe scară cît mai largă învățămîntul și educarea poporului. Aceasta creează terenul pentru cultură (...) Pe acest teren trebuie să se dezvolte o artă comunistă, într-adevăr nouă și mare, care să creeze o formă corespunzătoare conținutului său”¹.

În această formulare, de o precizie uluitoare, este redat drumul, nici scurt, nici rapid (din punctul de vedere al filistinilor mic-burghezi, dar s-ar putea ca din punct de vedere istoric să fie foarte rapid), al transformării teatrului din spectacol distractiv în artă mare comunistă, capabilă să înlocuiască pentru oameni religia. În practică, teatrul este întotdeauna așa cum îl voiește spectatorul din timpul său; tocmai de aceea, în lumina teatrului și a reacției pe care o deșteaptă spectacolele, ne putem forma o părere despre însuși spectatorul, despre nivelul lui de cultură, despre gusturile, tendințele, pasiunile, speranțele lui...

Teatrul nostru, *Mossociet*, își propune să dezvolte însușirile specifice ale teatrului; de aci, din această sarcină pe care și-a fixat-o, decurg particularitățile de formă ale ultimelor noastre spectacole. Cu prilejul actualului turneu, vom prezenta publicului românesc patru spectacole. Iată care sînt:

În primul rînd, *Zări de necuprins*, după romanul lui N. Virta: „Munți abrupti”. Țin să relev în mod special rolul Autorului (pe care îl interpretează R. Pliatt), care „conduce” parcă întregul spectacol, stabilind implicit legătura între scenă și sală. Se întîmplă adesea, pentru un public format din orășeni, ca viața satului să apară ca ceva exotic. Ținînd seamă de această împrejurare, noi am încredințat, cu precădere și în primul rînd, Autorului misiunea de a face legătura. În acest spectacol, între orășeni, intelectualii, aflați în sală, și personajele, în majoritatea lor țărani, care acționează pe scenă. Interpretarea este susținută de V. Mareșkaia (Rakitina), A. Dubov (Hijneakov), G. Slabineak (Cel care afirmă), B. Novikov (Cel care neagă) și alții.

În ce privește punerea în scenă, colectivul nostru a urmărit să îmbine simplitatea și economia mijloacelor teatrale cu o autenticitate concretă. Am renunțat aproape în întregime la decoruri, la elemente creatoare de iluzie, încercînd parcă să stimulăm imaginația spectatorului, dar în același timp să-i concentrăm atenția asupra acelor procese lăuntrice care sînt astăzi hotărîtoare și definitorii în viața satului sovietic.

¹ C. Zetkin, *Amintiri despre Lenin*, E.S.P.L.P. 1955, pp. 12—17.

Bătălie în marș este de asemenea o dramtizare (de unde nu trebuie să se conchidă că sîntem, principal, adepții acestei forme a teatrului modern), făcută după romanul cu același titlu al scriitoarei G. Nikolaeva, una din cărțile care s-au bucurat de cea mai multă popularitate în anii din urmă. Și în acest spectacol, pivotul dramatic, filonul principal și central, nu-l constituie tema personală, povestea de dragoste, ci problema conștiinței civice. Și în acest spectacol, dezvoltînd și modificînd întrucîtva principiile care stau la baza spectacolului realizat cu *Zări de necuprins*, am renunțat la decoruri, în accepția curentă a termenului, și am căutat o formă nouă pentru stabilirea unei legături vii cu sala și publicul (între altele, în scena adunării activului). Rolurile sînt interpretate de K. Mihailov și M. Sidorkin (Valgan), M. Pogorjelski (Bahirev), G. Slabineak (Vasili Vasilevici), B. Novikov (Sereoja Nămete), N. Klimovici (Tina) etc.

Aceste două piese sovietice sînt cele mai recente realizări ale teatrului nostru, consacrate marilor teme contemporane.

Ne-am hotărît, de asemenea, să vă prezentăm clasică *Mascaradă* de Lermontov. În urmă cu mulți ani, am mai montat o dată acest spectacol. De atunci, firește, el a suferit o prelucrare din punct de vedere regizoral, a fost modificat, deoarece personal sînt profund convins că spectacolele nu-și păstrează vitalitatea decît dacă suferă împrăștiere permanentă, dacă teatrul înțelege să nu rămînă în urma vieții. Ținînd seamă de împrejurarea că gustul și înțelegerea publicului au evoluat și s-au rafinat („vina“ pentru aceasta o poartă și cinematograful și televiziunea, care dispun de uriașe posibilități de folosire a marilor artiști și a celor mai recente inovații și perfecționări tehnice), ne-am îngăduit în *Mascarada* un laconism sporit în ce privește montarea și mizanscena acestei opere dense, concentrate, plină de o tensiune interioară. Interpretul lui Arbenin este, ca și în trecut, N. Mordvinov; Kazarin este jucat de R. Pliatt, iar Necunoscutul, de B. Olenin.

În sfîrșit, ajungem la *Nevestele vesele din Windsor*!

Este un spectacol pe care l-am compus, dacă vreți, dintr-o pornire aproape strengărească. Voiam să fac un spectacol care să nu poată fi transmis nici la radio, nici la televiziune, care să nu poată fi urmărit, așadar, „de pe margini“, un spectacol la care să fii nevoit să asiești vrînd-nevrînd și care să poarte pecetea acelei bucurii sărbătorești, specifice teatrului. L-am conceput (dar nu am apucat să-l reprezint) pentru cel de-al VI-lea Festival al tineretului și studenților, care a avut loc la Moscova în 1957. Tema lui centrală se află formulată în versurile următoare:

...Și toți să știe, dar, de-aci înainte
Că-s și neveste vesele, cu minte!

tema voioșiei sănătoase, a tinereții — tema festivalului.

Ceea ce uluiește și ne impresionează întotdeauna în chip deosebit la Shakespeare este constatarea marii apropieri a filozofiei și practicii lui de concepțiile noastre moderne. În *Nevestele vesele*, el își bate joc de lăcomie, de desfrîu, de bătărănie, de lăudăroșenie; își bate joc de popă și de jude, de „filizon“, de filistin și de gelozia filistinului; și o face cu o imensă încredere în tinerețe, în iubirea care nu cunoaște bariere, în autentică dragoste de viață!

Așa l-am simțit și l-am înțeles eu pe Shakespeare în acest spectacol: ca pe un scriitor foarte apropiat de mentalitatea noastră de azi, un scriitor accesibil, popular, animat de optimism și bucuria de a trăi — aidoma nouă — și de aceea am conceput spectacolul aproape ca pe o reprezentatie de bilci (țin să spun că scenograful N. Sifrin s-a priceput să utilizeze admirabil, pentru plastica lui, ilustrațiile populare englezești din acea epocă); l-am conceput ca pe o sfidare la adresa tălmăcirii afectate, intimiste, elegante și excesiv de delicate, lipsite de vigoare, care se dă adesea operelor shakespeareene.

Am lărgit cadrul spectacolului: în al doilea antract, are loc în foaierea teatrului un iarmaroc (de asemenea, o farsă strengărească), care antrenează pe spectator în atmosfera de veselie carnavalescă.

Se prea poate ca acest spectacol să stîrnească obiecții violente din partea shakespeareologilor. „Dar ce, asta mai e Shakespeare?!“ vor exclama ei. Cu atît mai virtuos, cu cit îmi iau destul de multe libertăți și în ce privește textul. Să nu se uite însă că textul *Nevestelor vesele* este foarte prolix; el se adresează spectatorului contemporan cu autorul, și pe alocuri este de neînțeles nu numai pentru spectatorul sovietic, dar și pentru englezul de azi, ba chiar și pentru specialistul întru Shakespeare! De aceea, am hotărît: ce nu se înțelege, să fie înlăturat! Cu atît mai

viu ne va apărea ceea ce este apropiat de gândirea și simțirea noastră, ceea ce putem înțelege și ne este de folos; cu atât mai puternic va reînvia Shakespeare, spiritual, accesibil, popular! Nici un fel de operații de restaurare și nici un fel de istorism! Și cred că am izbutit să reproducem spiritul lui Shakespeare (cel puțin, aceasta s-a dovedit a fi impresia publicului sovietic)...

Socot că am spus deajuns. Toată lumea cunoaște piesa *Nevestele vesele din Windsor*. Vom vedea care va fi reacția la spectacol. Dacă am stăruit mai îndelung asupra lui, am făcut-o pentru că, într-o oarecare măsură, are un caracter principal, programatic. Poate că dacă nu așa fi conceput *Nevestele vesele*, nu așa fi fost în stare să pun în scenă, așa cum le-am pus, nici *Zări de necuprins*, nici *Bătălie în marș*; n-aș fi fost în stare să dezvolt, fără să mă repet și găsind mereu alte forme noi, principiul contactului între scenă și public, să realizez acea atmosferă comună, în care să găsesec reuniți actorii și spectatorii.

Personal, sint de părere că una din sarcinile ce incumbă artei regizorale moderne este sporirea măiestriei actricești individuale, deopotrivă cu sporirea măiestriei spectacolului în ansamblu. Este cazul să arăt că, pentru *Nevestele vesele*, am apelat în general la elemente aparținând, ca să spunem așa, generației actricești de mijloc, la acei care sint adesea nevoiți să cedeze pasul, fie celebrității, fie tineretii. Cred că am procedat bine, că nu am greșit... Rolul lui Falstaff este deținut de K. Alekseev; al cumetrelor, de N. Tkaceva și V. Holina; doctorul este interpretat de S. Teiț, pastorul Evans, de N. Brodski, iar Povestitorul este A. Konsovski.

Aș mai fi vrut să vă vorbesc despre multe, foarte multe lucruri.

M-am gândit să scriu o carte despre felul cum concep eu dezvoltarea de mine a teatrului universal. Nu mă îndoiesc că, foarte curînd (dînd acestui termen o accepție istorică), el va ajunge să îndeplinească sarcina lui fundamentală, aceea de a fi un izvor puternic de inspirație și însuflețire a omenirii.



Mihai Raicu

NOTE DESPRE TEATRUL DIN R. P. BULGARIA

9 Septembrie 1959 e marea sărbătoare națională a Republicii Populare Bulgaria: 15 ani de la eliberarea de sub jugul fascist. Un deceniu și jumătate de libertate, de construcție pașnică sub conducerea Partidului Comunist Bulgar, care, conducându-se după învățătura lui Marx, Engels, Lenin, a arătat limpede, cu mult înainte de 9 Septembrie 1944, drumul pe care avea să-l parcurgă Bulgaria populară după instaurarea dictaturii proletariului.

Poporul bulgar, după cinci sute de ani de jug turcesc, după câteva decenii de exploatare burgheză, a pășit după 9 Septembrie 1944 pe drumul construirii socialiste. Fostul pașalic turcesc ajunge în 15 ani de putere populară să-și făurească o industrie și o agricultură avansate. Republica Populară Bulgaria e nelipsită, după 1944, de la târgurile internaționale, stîrnind admirația celorlalte țări. Ea trimite soli ai culturii bulgare peste graniță, obținînd aprecieri unanime. Filmele tinerei republici obțin succese la festivalurile internaționale și sînt menționate în presa europeană. În țară se construiesc orașe noi, se schimbă topografia celor vechi. În stațiunile balneo-climaterice se ridică hoteluri moderne. Produsele bulgare sînt căutate și cumpărate pe toată piața europeană.

Și, firește — în cadrul revoluției socialiste în plină desfășurare — își ia avîntul în ultimii 15 ani o vie mișcare artistică profesionistă și amatoare, cum n-a mai cunoscut niciodată această țară — atît de încercată în decursul istoriei — din inima peninsulei balcanice.

În complexul acestei mișcări culturale, teatrul face progrese uimitoare. Pentru a înțelege mai bine de unde a pornit și unde a ajuns azi, în libertate, teatrul bulgar, dăm cîteva date sumare în legătură cu istoricul acestui teatru. Numai comparînd trecutul cu rezultatele din zilele noastre, putem aprecia pașii mari pe care i-a făcut mișcarea teatrală bulgară.

Mai multe surse istorice vechi ne informează că teatrul și cirul erau cunoscute la bulgari încă din secolul al IX-lea. În 886, patriarhul bizantin Photius menționează într-un mesaj adresat suveranului bulgar existența acestor manifestări populare. În secolele al X-lea și al XI-lea, în vechile manuscrise se vorbește despre jocuri și spectacole care atrăgeau lumea mai mult decît serviciile religioase. Astfel, scriitorul bulgar din secolul al X-lea, Presviter Kosma, atacă pe acei creștini care iubesc spectacolele și „cîntecele demoniace“.

Subjugarea Bulgariei de către turci oprește în loc dezvoltarea teatrului național bulgar. De-abia în secolul al XIX-lea încep să apară unele forme rudimentare de activitate teatrală în sensul actual al cuvîntului. Piese de pe vremea aceea aveau teme istorice și patriotice, tinzînd să deștepe conștiința națională a poporului și să-i organizeze forțele pentru lupta de eliberare de sub jugul otoman.

În acea perioadă, și mai ales după 1877, mulți actori bulgari s-au format la școlile de artă dramatică rusești. Una dintre cele mai mari actrițe ale teatrului bulgar, Adriana Budevskia, l-a avut profesor pe A. P. Lenski. Majoritatea colegilor ei au studiat în Rusia. Printre aceștia se număra și marele actor Kristo Sarafov, al cărui nume îl poartă azi Teatrul Național din Sofia. În același timp, un număr de actori și regizori ruși, lucrînd în Bulgaria, și-au legat numele de dezvoltarea teatrului din această țară. Unul dintre ei, N. O. Massalitinov, fost actor și regizor la M.H.A.T., mai trăiește și lucrează și azi la Sofia. Astfel teatrul bulgar, legat foarte strîns de tradițiile realiste ale teatrului rus, a putut, în chip firesc, să se adape, în anii aceștia, de la ideile creatoare și metodele de lucru ale lui Stanislavski.



La dezvoltarea pe calea realismului a teatrului bulgar au contribuit din plin și scriitorii. Ei au fixat nucleul unui repertoriu realist. Scriitori ca Ivan Vazov, Anton Strașimirov, P. K. Iavorov, Petko Todorov etc., prin tematica patriotică și prin stilul plin de patos, au furnizat teatrului prețioasă materie primă: repertoriul original realist.

Lovitura de stat fascistă din 9 iunie 1923 a adus grave prejudicii teatrului bulgar. Cei mai mari artiști au fost concediați din cauza convingerilor lor progresiste. Arta dramatică, pusă în slujba burgheziei, s-a orientat către tendințele naționaliste-șovine și către dramaturgia decadentă.

Dar iată că ziua de 9 Septembrie 1944 deschide largi perspective în fața teatrului bulgar. Cu ajutorul material al statului au fost fondate, la scurt timp după eliberare, 19 teatre de stat. Printre acestea trebuie menționate un teatru al tineretului, Teatrul Armatei Populare, Teatrul Sătesc etc. Astăzi, numărul teatrelor dramatice din R. P. Bulgaria a crescut la peste 34. În fiecare an are loc o „recoltă teatrală”, un festival cu caracter republican, care verifică periodic progresul înregistrat de teatrele bulgare în stagiunea care a trecut.

Tinăra dramaturgie socialistă bulgară s-a dezvoltat, de asemenea, într-un ritm rapid. Printre piesele care au văzut lumina rampei după 9 Septembrie 1944 se cuvine să fie citate: *Lupta continuă* de Krum Kuliavkov, *Alarma*, *Dragostea* și *Cei ce caută fericirea* de Orlin Vasiliev (*Alarma* și *Cei ce caută fericirea* s-au jucat și în R.P.R.), *Mila regească* de Kamen Zidarov, *Recunoștința* de Lozan Strelkov, *Credința* de Todor Ghenov, *Nora*, adaptare de Alexandru Hadjikristov după romanul cu același titlu de Gheorghe Karaslavov, *Satul Borovo* de N. Ikonov după romanul lui Krum Velkov, *Virtețul* de Stoian Daskalov, *Din prea multă dragoste* de Kliment Ţacev etc. Repertoriul original vadește limpede orientarea realist-socialistă a dramaturgiei bulgare actuale. Tematica lui e strâns legată de marile prefaceri care au loc în țară în domeniul industriei, agriculturii, al noilor construcții etc. Omul nou, înaintat, omul comunist e eroul principal al acestor lucrări dramatice.

Ca pildă de urmat, dramaturgia sovietică ocupă un loc de cinste, alături de cea autohtonă, pe scenele bulgare. Marile piese clasice, ca: *Tragedia optimistă*, *Trenul blindat*, *Sfârșitul escadrei*, *Aristocrații* etc. s-au bucurat de un mare succes aproape pe toate scenele bulgare. Dramaturgia sovietică a furnizat teatrului bulgar și piesa *Leipzig '33* de Lev Kompaneț și Leonid Kronfeld despre viața lui Dimitrov. Piesa s-a jucat la Teatrul Național din Sofia și a fost pusă în scenă de artistul poporului al R.S.F.S.R., B. A. Babocikin.



Scenă din „Cei ce caută fericirea” de Orlin Vasiliev —Teatrul Tineretului din Sofia

Nici piesele din democrațiile populare n-au lipsit de pe scenele bulgare. Dramaturgia din R.P.R. a fost, alături de celelalte, destul de consistent reprezentată. I. L. Caragiale cu *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă*, Mihail Sebastian cu *Ultima oră* și *Steaua fără nume*, Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, Aurel Baranga au avut un remarcabil succes în țara vecină și prietenă.

Dacă menționăm că întreaga literatură de teatru clasică universală se bucură de atenția teatrelor și a spectatorilor, peisajul dramaturgic al scenelor bulgare din ultimii 15 ani e aproape complet.

Acum o sută cincizeci de ani nu era nici un teatru, robia turcească era apăsătoare, cultura bulgară era strecurată pe furie, iar azi există peste 34 de teatre, nenumărate echipe ale Teatrului Sătesc care colindă cătunele, un repertoriu care îmbrățișează toate epocile și toate popoarele, milioane și milioane de spectatori.

Oamenii de teatru bulgari luptă pentru spectacole realiste, folosind metodele cele mai avansate. La Teatrul Național din Sofia, Filip Filipov, ca director și prim-regizor, grupează pe regizorii Sirciadjev și Beneș într-o formație regizorală puternică, cultivând tradițiile realiste ale teatrului bulgar, bazate ele înșile la rîndul lor pe experiența teatrului rus. Alăturînd marilor actori ca Trandafilov și Kisimov, tineri talentați ca Mila Pavlova, Slavka Savova, Apostol Karamitev etc., spectacolele Naționalului oglindesc drumul parcurs de literatura clasică bulgară și de cea contemporană cu tematica inspirată din viața constructorilor socialismului.

Unul dintre cele mai interesante teatre e Teatrul de Satiră din Sofia, condus de artistul emerit Boian Danovski, directorul și primul regizor al acestei scene. Avînd un profil asemănător Teatrului de Satiră din Moscova, el înscrie în repertoriu comedii și satire contemporane, de dimensiuni mari și mici. Adică, în afara pieselor obișnuite de 3—4 acte, programate pe o scenă mare, există și un repertoriu de miniaturi (jucat pe o scenă foarte mică, într-un teatru de 200 de locuri) care răspunde prompt cerințelor imediate ale vieții de fiecare zi. Se cuvine subliniat că nu e vorba de estradă; miniaturile nu sînt muzicale sau cu caracter de cuplet. Teatrul de Satiră din Sofia e considerat teatrul cel mai legat de actualitate din Bulgaria, avînd cel mai larg consiliu artistic, dublat de un grup de creatori.

Un alt teatru care merită să fie amintit mai în detaliu e Teatrul Sătesc, cu centrul la Sofia. Acest teatru funcționează de mai bine de zece ani. E înzestrat cu vagoane și camioane dotate cu scene care se pot instala repede și oriunde. Astfel, teatrul străbate în fiecare lună cîte o regiune timp de 26 de zile. În celelalte patru

zile joacă la Sofia. În timpul turneeelor se repetă piesele noi care se prezintă în premieră în capitală. Într-un an de zile, acest teatru reușește să acopere întreg teritoriul țării (menționăm că teatrul lucrează cu două echipe: una de proză și una de estradă). Nu trebuie uitat nici faptul că și celelalte teatre din provincie se deplasează deseori în regiunile respective, așa că, adunate la un loc toate aceste acțiuni, aproape că nu mai rămâne la sfârșitul unei stagiuni vreo așezare omenească care să nu fi găzduit și să nu se fi împărtășit din bucuriile artistice ale vreunui spectacol de teatru.

Teatrul pătrunde din ce în ce mai mult peste tot. Multe echipe de amatori și-au ridicat nivelul artistic. Unele teatre din provincie au pornit de la a fi teatre semi-profesioniste (cu actori profesioniști lucrînd și jucînd alături de amatori care și-au completat apoi studiile) și au ajuns să aibă azi importante realizări cu piese complexe, care pun serioase probleme de montare.

Nu se poate încheia această scurtă dare de seamă asupra teatrului bulgar fără a se vorbi despre noul Institut de Teatru din Sofia. Instalat într-o clădire de șapte etaje, special construită în acest scop, Institutul pregătește noile cadre pentru teatrele bulgare. Clădirea are două săli de spectacol. O sală mică pentru uz intern, un fel de studio experimental, și o sală mare de circa 500 de locuri, unde au loc reprezentații permanente pentru marele public. Sălile de cursuri, spațioase și înzestrate cu scene modern amenajate, sînt situate la etaj. De asemenea, o bibliotecă de specialitate și cîteva cabinete speciale pentru profesorii care îndeplinesc totodată și funcția de cercetători științifici în domeniul teatrologiei. Institutul are o sală care cuprinde fișele activității tuturor teatrelor din Bulgaria, de la începuturile mișcării teatrale pînă astăzi. Există facultăți de artă dramatică, regie și teatrologie. Mulți absolvenți ai acestei școli superioare, deși lucrează doar de cîteva ani în teatre, au obținut succese remarcabile în domeniul profesiunii lor.

Legătura dintre teatre și spectatori este foarte strînsă. Se dau cu regularitate reprezentații în fabrici, la sate. Au loc consfătuiri cu muncitorii, întruniri tovarășești comune etc. Presa de specialitate — există de peste zece ani o revistă, „Teatră” — consemnează și comentează, pas cu pas, realizările teatrale. În timpul stagiunilor teatrale este o efervescență care antrenează pe toți profesioniștii și amatorii din acest sector.

O dată pe an are loc o consfătuire a oamenilor de teatru. Aceste consfătuiri pornesc însă de la activitatea unui teatru. Oamenii de teatru din toată țara sînt convocați, împreună cu reprezentanți ai Ministerului Culturii, să zicem în orașul Russe. Teatrul Dramatic din Russe oferă trei-patru reprezentații participanților; apoi, aceștia pornesc consfătuirea pe baza faptelor de artă concrete, proaspăt văzute. În anul ce urmează, un alt teatru din altă localitate găzduiește pe participanții la consfătuire, și așa mai departe... Cum e și firesc, teatrul-gazd trăiește și lucrează stimulată de o febrilitate creatoare, încă cu un an înainte de a avea loc consfătuirea, deoarece știe că va fi centrul atenției și observațiilor critice generale. Asemenea „turnee” anuale cu discuții dau rezultate utile și rodnice.

Pentru cea de a 15-a aniversare a Bulgariei noi, teatrul din țara vecină s-a pregătit intens. În luna iunie a fost un festival al teatrelor care au prezentat în capitală piese originale scrise în ultimii 15 ani. Întregul festival, care a pornit de la faza regională la faza republicană, s-a ținut în cinstea aniversării de la 9 Septembrie.

Uniunea Scriitorilor a inițiat un concurs pentru cele mai bune piese bulgare scrise în cinstea celei de a 15-a aniversări. Cu ocazia acestei mărețe sărbători, teatrele și-au deschis porțile la 1 septembrie, cu cîteva săptămîni mai devreme ca de obicei. Mai toate și-au început stagiunea cu piese legate de tematica luptei pentru eliberare.

Piesele *Blocada* de Kamen Zidarov, *În fiecare seară de toamnă* de Ivan Peiciev, *Zile de neuitat* și *Cercetarea* de Lozan Strelkov, *Hora* de Anton Strașimirov etc. sînt cîteva titluri dintre cele care figurează pe afișele festive, apărute cu ocazia deschiderii porților teatrelor pentru a 15-a aniversare a poporului bulgar.

Teatrul bulgar de astăzi, de care teatrul românesc este legat prin aceeași concepție ideologică și artistică, s-a dezvoltat și se dezvoltă fructificat de învățătura marxist-leninistă și de metoda realismului socialist. La cea de a 15-a aniversare a eliberării Bulgariei de sub jugul fascist, teatrul bulgar se poate mîndri cu contribuția pe care o are la construirea socialismului în țara frățească și vecină.

Îi urăm din toată inima să repurteze noi și trainice succese.

— 13 - 23 August 1959 —

C. Paraschivescu

ACTUALITATEA PRIN EVOCARE

Decada Culturii s-a desfășurat sub semnul ineditului și al prospețimii, al tinereții și al îndrăzelii, în evocarea sau folosirea ca bază dramatică a momentului de la 23 August.

23 August a fost un moment de răscruce în istoria poporului nostru. Și, incontestabil, a însemnat, înseamnă și va mai însemna o sursă inepuizabilă de inspirație artistică. De la *Arcul de triumf* a lui Aurel Baranga, care și-a propus să prezinte activitatea ilegală a unei celule de partid în vederea pregătirii insurecției, drumul firesc al reflectării artistice a mers către evocarea acestui moment, către însuflețirea anilor începutului, în cea mai mare parte din lucrările originale ale acestei decade (*Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, *Explozie întârziată* și *Descoperirea* de Paul Everac, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor, *Ediție specială* de Mariana Pîrvulescu și *Noapți de august* de I. Grinevici).

O particularitate a modului în care a fost concepută reflectarea artistică în aceste lucrări este determinată de distanța care ne desparte în timp de evenimentele de atunci. Privind trecutul apropiat cu ochiul și înțelegerea de astăzi, era de la sine înțeles că, în majoritatea cazurilor, dramaturgii vor fi solicitați mai ales de rezonanțele evenimentelor și vor scoate la iveală mai mult consecințele afective ale desfășurării lor.

Am avut de urmărit, astfel, destine individuale în evoluția lor pe diferite coordonate sociale, pe care s-au conturat caractere cu o conștiință revoluționară formată sau în formare. Asupra acestui fenomen de maturizare lăuntrică s-au oprit mai mult dramaturgii, căutând să stabilească, printr-un proces de reconstituire, factorii care au contribuit la desfășurarea lui. Am întâlnit astfel eroii acestor piese, în diferite ipostaze, de incertitudine sau afirmare, de rătăcire sau fermitate, stăpîniți de obsesia întrebărilor capitale sau de făurirea unor acțiuni capitale, copleșiți sau animați de ăureșul evenimentelor, surprinși sau angrenați în desfășurarea lor, căutând sau împlinind un drum, o justificare, un sens propriei lor existențe. I-am recunoscut în multiplele fațete ale evoluției noastre și ne-am surprins, cîntărindu-le, cu memoria sau cu inima sau cu ochii, demnitatea și neliniștea lor sufletească.

Această întoarcere în timp corespunde, din punct de vedere al unghiului de cuprindere, la două modalități distincte: *evocarea* și *confruntarea*. Prima își propune să reconstituie faptele, procesele de conștiință și semnificațiile desprinse atunci; a doua urmărește luminarea faptelor, a proceselor de conștiință și a semnificațiilor de astăzi prin cele petrecute atunci. *Din noapte spre zori*, *Descoperirea*, *Surorile Boga*, *Ediție specială* și *Noapți de august* se înscriu în prima categorie; *Explozie întârziată* și *Dacă vei fi întrebat* aparțin celei de a doua categorii. Împreună, ele constituie o imagine a forței mobilizatoare a Partidului Comunist Român care, în anii de cruntă teroare fascistă și în condițiile unei aspre ilegalități, a reușit să ridice și să însuflească la luptă conștiințele celor exploatați și să conducă cu fermitate insurecția armată a cărei victorie a fost încununată de actul de la 23 August. Înainte de a urmări cîteva din trăsăturile specifice ale acestor piese, vom arunca o privire comparativă asupra trăsăturilor comune care le caracterizează.

Aproape toate piesele pomenite aici și-au ales ca temă fundamentală evenimentele petrecute la 23 August (cu excepția *Ediției speciale* care tratează despre

evenimentele petrecute în preajma reformei agrare). Un moment nu numai de răscruce istorică, ci și cu ample ramificații dramatice. Dezvoltându-l, acțiunea se concentrează în jurul unei probleme comune la majoritatea pieselor discutate, și anume formarea conștiinței revoluționare. Acest proces de limpezire lăuntrică se desfășoară pe firul dramatic al descoperirii adevărului și oglindește contradicțiile sociale specifice momentului istoric. Dacă piesa lui Mircea Mohor se rezumă la o reconstituirea faptelor, cu intenția de a arunca o privire panoramică asupra lor, celelalte pătrund dincolo de aceste fapte, în mișcările tănuite și complexe ale sufletului omenesc, și caută aici pulsul evenimentelor în toată vibrația lui emoțională. Acțiunea surprinde astfel un conflict desfășurat mai mult lăuntric, dezlănțuie contradicțiile psihologice care îl caracterizează și insistă asupra corespondențelor intime cu mediul înconjurător.

Acțiunea principală din *Descoperirea* se desfășoară pe axul confruntării dramatice dintre tată și fiu. Ofițerul Nelu Docan se întoarce de pe front, într-o permisiune de câteva zile, în noaptea de 22 spre 23 august. În zori găsește în casa tatălui său pe câțiva dintre cunoscuții acestuia și, dintr-un scurt schimb de replici, își dă seama că ei sînt foarte sceptici cu privire la victoria armatei fasciste. Simțind în preajmă un aer conspirativ, tânărul ofițer își propune să verifice personal activitatea lor și, în primul rînd, a tatălui său, în speranța unei îndreptări eventuale a rătăcirilor politice de care lui i se pare că este înconjurat. Îl asigură astfel pe comandantul unităților germane că tatăl său nu ia parte la nici o acțiune subversivă și se îndreaptă hotărît către cantonul în care știe că-l va găsi. Aici însă, descoperă cu surprindere că tatăl său este unul din fruntașii locali ai mișcării comuniste ilegale, că organizează și conduce personal acțiuni de sabotaj îndreptate împotriva armatelor germane și că însăși sora lui participă la această mișcare, avînd sarcina de a „cocheta” cu ofițerii germani pentru a le smulge informații cu caracter militar. Încercările de a-și împiedica tatăl să mai acționeze se dovedesc însă inutile și provoacă o răsturnare morală. Este vorba, deci, de un conflict între două mentalități diferite, care se repercutează în conștiința tânărului Nelu Docan cu o forță surprinzătoare. În fața lui prind să se contureze din ce în ce mai limpede două tabere antagonice, lupta dintre ele și perspectiva victoriei inevitabile a comuniștilor. De la premisele unui conflict familial între el și tatăl său, acțiunea se amplifică pînă la proporțiile unui conflict social între două lumi, pe care conștiința tânărului ofițer îl sesizează, îl simte și îl trăiește cu o puternică intensitate.

Pe surorile Boga le întîlnim în trei stadii diferite de dezvoltare. Ioana, cea mai tinărar și cea mai încrezătoare, se află în pragul experiențelor de viață, nutrind o iubire sinceră și dezinteresată pentru tinărul ofițer Radu Grecescu, cu care este logodită. Valentina, înșelată în aspirațiile ei de fericire prin căsătoria comercială cu un negustor avar și bătrîn, își caută consolarea în aventuri sentimentale, cu speranța de a descoperi cîndva, undeva, corespondentul ei sufletesc. Iulia, sora cea mare, care a iubit la rîndul ei cu pasiune un om nedemn de o dăruire sinceră, nu-și mai caută drumul, întrucît speranțele ei s-au dovedit zadarnice. Războiul e în plină desfășurare. Consecințele lui se resimt și în atmosfera apăsătoare din casa surorilor. Iulia exclamă la un moment dat, cu luciditatea amară a omului obiectiv: „Sîntem niște frunze pe apă”. Și, într-adevăr, cuvintele ei exprimă o crudă realitate, întrucît, în condițiile dictaturii fasciste și ale declanșării demenței războinice, nici o perspectivă nu mai licărește în existența aceasta expusă tuturor vicisitudinilor. Trebuie să se întîmple ceva care să schimbe fundamental conjunctura socială și politică, pentru a mai găsi un orizont și o certitudine de împlinire a aspirațiilor. Acțiunea principală a piesei lui Lovinescu ne prezintă tocmai această cotitură fundamentală. Și aici este vorba de un conflict între două mentalități de clasă, care se proiectează în conștiința fiecăreia dintre surori, și aici urmărîm drumul către descoperirea adevărului, a adevărului revoluționar, pe care îl străbat cu prețul unor sacrificii personale, Iulia, Ioana și Valentina. Dacă Nelu Docan avea de ales într-o singură clipă, decisivă, între două lumi, surorile Boga au la dispoziție nu numai un timp mai îndelungat, dar și schimbări politico-sociale structurale petrecute în acest timp, schimbări care le-au înmîmrit conștiința, fără ca ele să fi fost de la început în iureșul evenimentelor. Revoluția și spiritul ei au pătruns în casa lor pe neașteptate, într-o seară mohorită, în persoana lui Pavel Golea, rănit de pe urma unei explozii provocată împotriva nemților: a revenit cu arma în mînă, în dimineața luptei insurecționiste și de eliberare, și a rămas în preajmă, gata să vegheze și să se confunde cu viața lor. Iulia a pășit prima în întîmpinare, simțindu-l pe Pavel apropiat, energetic

și superior. Ioana a pășit ceva mai târziu, după o cutremurătoare prăbușire sufletească, provocată de glonțul criminal al iubitului ei care a ucis mișelește un om și un prieten. Valentina va pași de aci înainte, după ce va descoperi cu surprindere, în clipa ultimei tresăriri de viață a profesorului Mereuță, că dragostea pe care a căutat-o se afla de îndelungată vreme alături de ea. Drumul surorilor Boga către descoperirea adevărului este presărat astfel cu pierderi și sacrificii, care rup treptat firele de legătură cu trecutul, spre deosebire de Nelu Docan (din *Descoperirea*), care a luat contact direct cu activitatea revoluționară și a fost solicitat să aleagă. Ceea ce îl lega pe el de trecut erau convingerile, părerile politice, ideologia fascistă care a pătruns, de-a lungul anilor de front, în conștiința lui. Omul care a luptat pe front crezând că o face pentru poporul și familia sa, descoperă dintr-o dată că propria sa familie și propriul său popor pășesc pe alt drum către dezrobire, făurindu-și singuri destinul. Tatăl său îi numește pe vinovați și fiul descoperă că aceștia i-au fost aliații de până acum. Nevoită să ia o atitudine, încearcă o confirmare a acestei descoperiri în convorbirea cu comandantul german (actul III), convorbirea este edificatoare și tânărul ofițer se trezește și acționează, pedepsindu-l pe acel ce l-a lăsat în munciuță și l-a amăgit că o face pentru o cauză sfântă. Nelu Docan este fiul ceferistului Dincă, în el curge sângele celor ce au căzut pentru libertate și nu-și putea trăda familia și patria, așa cum le trădează Radu Grecescu în casa surorilor Boga. Și acest Radu e ofițer, numai că familia și clasa sa — de boieri — se deosebesc de cele ale lui Nelu — fiu de muncitor —, iar convingerile celui dintâi rămân net reacționare. Drumul surorilor se mai deosebește de cel al lui Nelu Docan și prin aceea că ele trăiesc însingurate, plutind la periferia evenimentelor, expuse oricăror influențe și prejudecăți. Acțiunea determinantă a comunistului Pavel Golea se exercită într-un moment de incertitudine a lor, și ele sînt atrase treptat către miezul întâmplărilor înconjurătoare, pe măsură ce viața le stimulează și le solicită contribuția. Conflictul se consumă aici pe aceleași date de natură psihologică, rezolvîndu-se într-o restructurare fundamentală.

Ceva asemănător ca evoluție și finalitate se petrece și cu personajele principale din *Explozie întîrziată* și *Dacă vei fi întrebat*. În prima, facem cunoștință cu doctorul Valeriu și soția sa Fana, pe care îi întâlnim în zilele noastre, într-un apartament ourecare. El își exercită absent profesiunea, dă consultații în cabinetul său particular, citește din cînd în cînd și își plimbă soția pe la întruniri amicale și mondene, fără alte preocupări care ar depăși sfera de satisfacții individuale. Ea administrează gospodăria, se interesează de toalete și din cînd în cînd de treburile soțului, se lansează în așa-zisa societate (cercul de prieteni al domnului doctor) cu exuberanța poziției sociale și, în general, se plictisește în această monotonie în care totuși se complac. În cea de a doua, facem cunoștință cu un judecător de instrucție proaspăt demobilizat, care, luîndu-și postul în primire, a dat peste un dosar deschis, unde e vorba de uciderea unui comunist în noaptea de 23 spre 24 august și de acuzarea, fără probe edificatoare, a unui inginer. Premisele conflictului se conturează, în ambele piese, din primele scene. În casa doctorului își face apariția comunistul Vintilă, care sfredelește cu ochi scăpărători existența, satisfăcută de orgoliu, în care și doctorul și soția lui se complac; pune cîteva întrebări tranșante (ca de pildă: „Bărbatul tău crede în ceva? În medicină, în oamenii care trebuie făcuți sănătoși?... Cunoști vreun pacient? Dar dînsul? Știe cine-i în sală? Știe cine-i în cabinet la el? Știe cine urmează?”), restabilește firele de legătură cu societatea („Țăranii din Transilvania l-au făcut medic. Pălmașii din Bărgăan te-au făcut soție de medic”) și recheamă în fața memoriei odihnite a soților clipele de avînt și de dăruire de odinioară. În biroul judecătorului de instrucție își face apariția comunistul Marin Străuț, care încearcă conștiința judecătorului cu avertismentul viitorului: „Dragomire, ți-ai făcut datoria?... Și va trebui să-ți răspunzi... Nu poți fugi de propriile întrebări... Abia pe urmă te vom întreba noi!”

Ce se întîmplă?

Acțiunea principală din *Explozie întîrziată* se înlanțuie în jurul amintirilor celor doi soți, dezvoltînd filmul unor antecedente desfășurate în ritmul unei trăiri intense. Acțiunea principală din *Dacă vei fi întrebat* se axează în jurul reconstituirilor întreprinse de ancheta judecătorului în prezența lui Străuț, scoțînd la iveală adevărata desfășurare a faptelor care au dus la crimă. Prin mijlocirea retrospectivelor, aflăm că Fana l-a iubit cu douăzeci de ani în urmă pe Vintilă cu o dragoste înflăcărată, că l-a părăsit însă într-un moment de înaltă tensiune, cînd el a luat-o pârtașă la o acțiune politică ilegală. Tot prin mijlocirea retrospectivelor, aflăm că

doctorul Valeriu s-a ferit în tinerete de politică, dedicându-se în exclusivitate studiului, în speranța unei strălucite cariere, că întreținea pe atunci relații intime cu soția unui magistrat a cărui casă a moștenit-o și că, deschizându-și un cabinet particular, a cunoscut-o pe Fana — prin coincidență, și prima lui pacientă — pe care și-a propus să și-o asocieze, fără a căuta să-i cunoască propria ei existență.

Reconstituirea cazului Vancea în piesa lui Dorian se desfășoară tot sub forma retrospectivelor. Ele aduc în scenă, într-o succesiune dramatică, momentele petrecute de Străuț și Vancea în preajma întâlnirii cu patronul fabricii, precum și cele din casa acestui patron, în noaptea crimei. Aflăm cu această ocazie că inginerul Armașu, acuzat de omor, este străin de mobilul și de actul crimei, fiind implicat în desfășurarea evenimentelor din noaptea de 23 spre 24 august cu totul întâmplător și că adevărații făptași se ascund în familia patronilor, interesată în compromiterea acțiunilor întreprinse de comuniști. Se verifică astfel, în ambele piese, cuvintele spuse de Vintilă și Străuț — cuvinte care au o adâncă semnificație cetățenească și exaltă responsabilitatea individului în societate —, după cum Pavel Golea și Dincă Docan, în piesele analizate înainte, exercită o înfrurire puternică asupra conștiinței persoanelor cu care vin în contact. Conflictul se deschide și aici în sfera implicațiilor lăuntrice, care însoțesc filmul evenimentelor de la 23 August și dezvoltă contradicțiile și cauzele sociale existente. Fana se gîndește, firesc, ce ar fi devenit viața ei alături de aceea tumultuoasă a comunistului Vintilă; Valeriu înțelege, firesc, că Fana ar fi fost fericită numai alături de un astfel de om și e gata să-i redea libertatea. Judecătorul Barbu Dragomir descoperă în spatele dosarului o încălțată urzeală politică, pe care patronii aveau tot interesul s-o camufleze; inginerul Armașu își dă seama că a fost victima unei uneltiri criminale, pe care s-a ferit s-o deslușească pînă acum. Efectul confruntării cu trecutul, cu momentul de răscruce pe care nu l-au sesizat sau nu l-au înțeles atunci pe deplin, se dovedește edificator și se afirmă printr-o substanțială maturizare. La aceasta contribuie prezența activistului de partid care, dacă nu participă direct în conflict, determină însă cursul conflictului dramatic. În clipa în care Valeriu e gata s-o părăsească pe Fana, pentru a i-o restitui lui Vintilă, acesta intervine și apasă pe butonul care va declanșa explozia: „Vintilă: O iubești! Valeriu: Da. Vintilă: Și atunci, cum renunți așa la ea? De ce nu lupți?” În clipa în care judecătorul este pe cale de a sistematiza înlăuntrirea argumentelor și caută o ultimă justificare, Străuț reinvie clipele dezlănțurii atacului împotriva fasciștilor și îi oferă judecătorului cheia rezolvării anchetei. Pavel pătrunde în casa soriilor Boga într-un moment de vădită dezorientare a lor și pronunță diagnosticul asupra contradicțiilor sociale: „Putregaiul se curăță numai cu toporul”. Dincă Docan îi amintește fiului său, în clipa în care acesta îl somează să renunțe la activitatea revoluționară: „Nu știi cine sînt ai tăi, nu-i așa? Nu știi cine sînt cei din care te tragi și care te-au făcut ce ești? Poate că vor și ei să trăiască o dată, după ce sute și sute de ani și-au dat sufletul pentru alții. Tu îi socotești pe camarazii tăi care mor acolo orbește, cu și fără vina lor. Dar pe milioanele de oameni, de tovarăși ai omeniei noastre, de ce nu-i socotești?” Atît cuvintele lui Vintilă, cît și ale lui Străuț, ale lui Pavel, ale lui Dincă înseamnă o chemare la luptă. Felul în care se rezolvă conflictul pieselor respective demonstrează că personajele cărora le-au fost adresate în special aceste cuvinte, le-au înțeles și le-au verificat în fapt. Iulia și Ioana participă ca activiste la ofensiva împotriva reacțiunii; Nelu îl ucide pe comandantul german; Valeriu va lupta alături de Fana; Barbu îi arestează pe patroni. Deslușim aici o eliberare sufletească, o afirmare deplină a personalității umane în actul de participare, de dăruire, de luptă socială. Și înțelegem că această luptă exprimă în fond aspirațiile omului către fericire — o fericire simplă și adevărată, și de aceea emoționantă și patetică.

După cum am observat, piesele de mai sus, fie că și-au propus o evocare a actului revoluționar de la 23 August, fie că au încercat o confruntare a acestui act cu zilele care i-au urmat, au urmărit în general o problemă comună, și anume formarea conștiinței de clasă. De aceea, organizarea materialului dramatic a fost călăuzită de evidențierea unor caractere și a urmărit contradicțiile lor lăuntrice, în alternanță cu desfășurarea evenimentelor politice și sociale. Am văzut că această alternanță s-a impus, fie sub forma unei ilustrări directe (*Descoperirea, Surorile Boga*), fie sub forma unei reconstituiri (*Explozie întîrziată, Dacă vei fi întrebare*). Și am desprins contribuția decisivă a factorilor care au determinat această formare, reprezentați îndeosebi prin personalitatea puternică a comunistului. Dacă procesul de limpezire ideologică a personajelor aflate în incertitudine se desfășoară oarecum pe aceleași coordonate, prezența comunistului în acțiune diferă după specificul

dramei. În primul caz — al evocării — această prezență se integrează în conflictul dramatic; în cel de al doilea caz — al confruntării — capătă caracterul de catalizator. Funcția principală a lui Pavel Golea și Dincă Docan este aceea de a însuși o acțiune concretă, în timp ce funcția dramatică principală a lui Vintilă și Străuț constă în determinarea unei acțiuni. Pe Pavel și pe Dincă îi vom întâlni astfel participând la insurecție, preocupați de desfășurarea și finalitatea ei, angajați într-un conflict antagonic cu cotropitorii fasciști și exponenții clasei exploatare. Pe Vintilă și Străuț îi vom întâlni după Eliberare, preocupați de desăvârșirea construcției socialismului, angajați într-un conflict antagonic cu reminiscențele educației burgheze. Ceea ce constituie, în primul caz, factorul determinant al transformării celorlalte personaje este exemplul personal al comunistului: intransigența și combativitatea lui partinică au un efect mobilizator. Ceea ce constituie, în al doilea caz, factorul determinant al transformării celorlalte personaje este demonstrația explicită a comunistului: luciditatea și discernământul său ideologic au un efect stimulator.

Influența lui Pavel Golea asupra celor trei surori se exercită într-un fel deosebit pentru fiecare dintre ele, după gradul de incidență cu formația lor spirituală. Această formație nu implică o filozofie constituită, ci o atitudine specifică în fața vieții. Este atitudinea resemnării și a renunțării la o trăire activă, pe care o manifestă Iulia; a exuberanței sentimentale pe care o practică Valentina și a înflăcărării romantice, pe care o exprimă Ioana. Contribuția lui Pavel se proiectează mai întâi asupra acestor atitudini specifice și determină apoi o restructurare a esenței umanismului de la expresia lui abstractă la expresia socialistă. Asupra lui Nelu Docan (din *Descoperirea*), tatăl său nu exercită nici o presiune morală sau politică deliberată. Ideologia de factură burgheză a fiului se clatină pur și simplu sub evidența faptelor. El descoperă adevărul, nu prin acceptarea rațională, formală, a unei teze, ci printr-o confruntare fătășă cu activitatea ilegală a tatălui. De aceea, drama sa personală ne apare cu atât mai firească — și cu atât mai dramatică — cu cât ea corespunde stării emoționale a personajului, care nu putea trece de partea revoluției înainte de a-și fi dovedit sieși și a fi dovedit tatălui său că înțelege, merită și trebuie să procedeze ca ei. Vintilă și Străuț ne apar într-o fază evoluată. Acum se pun întrebări de perspectivă și se compară conștiințe. Străuț asistă numai la desfășurarea anchetei, insinuând din când în când însemnătatea ei politică. Vintilă reprezintă pentru doctorul Valeriu și soția sa conștiința socială în formare. Acești oameni, care au năzuit cândva la o fericire adevărată, descoperă dintr-o dată sensul primejdios al propriei lor evoluții încadrate în cercul din ce în ce mai sufocant al însingurării și operează o adâncă restructurare etică, în sensul unor contingente directe — și majore — cu societatea. Pavel, Dincă, Vintilă, Străuț sînt chipuri reprezentative și luminoase, care adaugă noi trăsături la portretul activistului de partid, schițat în Petru Arjoca sau Anton Vadu și conturat mai apoi în Mihai Buznea și Cerchez.

Din categoria evocărilor fac parte și celelalte piese de care nu ne-am ocupat pînă acum. Ele diferă însă ca problematică. *Din noapte spre zori*, de pildă, pune problema insurecției de la 23 August. *Ediție specială* se referă la verificarea în practică a conștiinței revoluționare, iar *Noaptea de august* își propune oglindirea unor aspecte și probleme caracteristice luptei de clasă din preajma insurecției, dintre care însă, din păcate, cu greu putem desprinde una principală.

Piesa lui Mircea Mohor nu este propriu-zis o piesă, nici ca întindere și nici ca formulă, ci mai mult o înălțuire de schițe și portrete dramatizate, după o succesiune reportericească. Autorul descinde în Valea Prahovei în noaptea dezlănțuirii insurecției și surprinde, într-un crescendo paralel, ofensiva împotriva hitleriștilor și prăbușirea acestora. Conflictul se angajează direct între două tabere distincte, în fruntea cărora se află de o parte comunistul Cerna, de cealaltă parte colonelul von Strockheim. Intensitatea conflictului este susținută de ritmul fulgerător în care se desfășoară succesiunea acțiunilor și a tablourilor și prin atmosfera de încordare mobilizatoare care le caracterizează.

Piesa Marianeî Pîrvulescu, *Ediție specială*, ne poartă în intimitatea unei redacții a unui organ al Comitetului Județean al Partidului Comunist dintr-un orașel de provincie, în preajma reformei agrare. Aici asistăm la formarea ca gazetar a lui Neculai Apetrei — crescut pînă acum la țară și exploatat de moșieri — și ca

activiști, a celorlalți colegi de redacție. Confruntarea cu terenul, cu viața, participarea directă la luptele politice care au loc îi călesc pe tinerii gazetari, dezvoltându-le simțul și discernămintul ideologic.

Ceea ce reduce din eficacitatea dramatică a acestor lucrări este, la cea dintâi, privirea orizontală asupra faptelor, la cea de a doua prezentarea unilaterală a conflictului. Mircea Mohor a profilat numai, lăsând să se întrevadă germeii unor profunde drame sociale, iar Mariana Pirvulescu a sugerat unele prezente antagonice în afara acțiunii, lăsând un pol al conflictului descoperit. Și dacă în prima lucrare absența adâncirii este compensată de iureșul agitatoric al acțiunii, în cea de a doua se simte o oarecare artificialitate în modul în care se dezvoltă acțiunea, întrucât autoarea, fiind nevoită a transmite în scenă ecourile conflictului politic din afară, a apelat la nenumărate intervenții cu caracter informativ, care nu se integrează în organismul dramei. Actul II constituie în acest sens un exemplu edificator. În răstimpul citorva scene se vestesc pe rând: devastarea sediului partidului țărănist (de unde Neculai deduce o diversiune pusă la cale de vechilul Buzatu), sustragerea unor documente de către un om care s-a furișat acolo noaptea (din a cărui descriere Neculai îl recunoaște tot pe Buzatu), sustragerea unor arme de la județeană de către o persoană cu adresă oficială (pe care Neculai nu întârzie s-o identifice ca fiind același Buzatu). Toate aceste relații despre evenimente petrecute în afara redacției trebuie să provoace intervenția directă a ziarului. Pe bună dreptate s-ar putea întreba oricine: ce s-ar fi întâmplat dacă veștile nu s-ar fi înălțuit cu repeziciunea și promptitudinea cu care se înălțuie aici, dacă, de exemplu, utecistul care declară că a văzut un om strecurându-se din sediul partidului țărănist, n-ar fi venit acum sau n-ar fi venit deloc și, cu atât mai mult, dacă Neculai n-ar fi fost în redacție, sau n-ar fi fost exagerat și ostentativ de perspicace? Atenția autoarei fiind îndreptată spre relatarea brută a faptelor, echilibrul dramatic a fost neglijat și de aceea s-a văzut nevoită să introducă în acțiune asemenea episoade străine, care să justifice într-un fel oarecare desfășurarea dramatică.

Piesa lui Grinevici își propune, în ultimă instanță, să vorbească despre lupta comuniștilor de pe Valea Prahovei împotriva exploatatorilor capitaliști, luptă care culminează cu dezlănțuirea insurecției. O face însă printr-o incursiune colaterală și prelungită în apartamentele patronilor, de unde se iscă un soi de implicații sentimentale cu fiul unei luptătoare comuniste, Ion. Aceste implicații au rolul de a declanșa conflictul psihologic și de a ne dezvălui contradicțiile lui Ion, care va ajunge la un moment dat să oscileze între cele două lumi și să ceară mamei sale să trădeze. Evident, Ana Vrabie — așa se numește mama — nu-și trădează tovarășii, preferînd să moară așa cum a luptat. Iar Mona — așa se numește iubita — nu-și trădează la rîndul ei familia, preferînd să împartă cu ea rafinăria. Ion se vede părăsit de ambele părți, singur, rătăcind între două lumi, pe care a crezut că le poate împăca. Totuși, ciudat, el acționează în cadrul grupului de comuniști ilegaliști, se întâlnește în ultimul tablou cu muncitorii insurecționiști, care să participe la acțiunile lor, participă și cade, încheind — fără a ne putea transmite un mesaj limpede — o existență echivocă și nebuloasă. Nu se poate vorbi la el de maturizare. Nu se poate spune că a avut sau a fost pe cale să-și formeze o conștiință partinică. Resorturile intime care-l determină în final să se alăture insurecției sînt de natură sentimentală — un reflex inconștient care-l poartă spre răzbunare — acționînd într-un fel împotriva celor care l-au înșelat. Nu satisface astfel încercarea autorului de a ne înfățișa lotuși tabloul evenimentelor clocotitoare de atunci, prin rezonanțele imediate pe care acestea le au asupra familiei Frumușenilor și prin ilustrarea lapidară a unor acțiuni cu caracter revoluționar. Asistăm astfel la numeroase tranzații și pronosticuri financiare, ascultăm cîteva lamentații de ordin politic și sentimental, pe parcursul unor tablouri desfășurate în incinta apartamentelor patronilor; asistăm, în același timp, la întoarcerea fratelui lui Ion de pe front, ca dezertor, luăm cunoștință de activitatea ilegală a Anei Vrabie și de arestarea ei, ascultăm protestul ei violent împotriva exploatatorilor, urmărim pregătirile muncitorilor în vederea salvării unui depozit de muniții pe care hitleriștii voiau să-l arunce în aer. Toate acestea nu constituie însă altceva decît elemente de atmosferă, independente de conflict. Pentru că întîlnirea cu adevărat dramatică a celor două familii ar fi trebuit să se petreacă în însăși viața și relațiile sociale ale rafinării, acolo unde murea revolta generală, și nu în sufletul firav și contradictoriu al unui adolescent. Și — încă — pentru că drumul autorului a deviat spre întîmplător și particular, și nu a străbătut, curajos, calea spre necesar și general.

La capătul acestor notații fugare, din care am desprins diversitatea și inventivitatea artistică a noilor lucrări dramatice scrise în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei, se cuvine să scoatem în evidență și varietatea mijloacelor de expresie folosite de autori în transpunerea dramatică a conținutului propus. Mircea Mohor, de pildă, urmărind desfășurarea insurecției într-o succesiune rapidă de secvențe, într-o permanentă alternanță de planuri și atmosfere, a creat un *reportaj agitatoric*. Propunându-și să vorbească tot despre insurecția de la 23 August, dar cu intenția de a scoate în relief procesul de clarificare ideologică în conștiința omului, determinat de acest eveniment, Everac folosește în *Descoperirea* o construcție echilibrată, organizată după necesitățile interioare ale conflictului, prin îmbinarea organică a faptelor și proceselor de conștiință într-o *dramă de familie*, desfășurată în aer liber. Dorel Dorian reconstituie în *Dacă vei fi întrebat* atmosfera acelor zile, pornind de la un amănunt în aparență banal către semnificațiile sociale și politice care se desprind de aici, folosind formula *anchetei dramatizate*. Mariana Pîrvulescu a vrut să ne ofere o imagine a activității și luptei unor gazetari comuniști, în preajma reformei agrare, luminând freamătul unei redacții tinere într-o *evocare reportericească*. Iar Everac, propunându-și de data aceasta un rechizitoriu moral, aduce în *Explozie întîrziată* trei personaje care-și confruntă reciproc pozițiile și valorile pe baza unor tulburătoare retrospecții și în cadrul unor asociații simbolice, conforme cu *drama de idei*.

Dacă se poate vorbi de un spirit tineresc în dramaturgie, atunci acest spirit este dovedit în primul rînd de actualitatea pieselor discutate aici. Propunându-și să reflecte în imagini artistice trecutul de luptă al partidului, să reconstituie atmosfera și spiritul revoluționar eroic pe care l-a reprezentat acest trecut, autorii aveau de răspuns unor revendicări actuale ale spectatorilor. Aceștia doreau și cereau de la dramaturgi — așa cum au dorit și au cerut de la poeți sau romancieri — să li se înfățișeze pe scenă tumultul acelor zile, patosul eroic al luptei comuniștilor, acțiunile, speranțele, durerile și jertfele celor care au luptat și au căzut atunci; într-un cuvînt, așteptau epopeea eroică în care să răsune, în acorduri emoționante și patetice, anii începutului revoluționar. Privit în ansamblu, răspunsul de astăzi al dramaturgilor noștri poate oferi această impresie, pentru că în el vibrează puternic freamătul începutului. Și poate constitui un răspuns edificator și în direcția revendicărilor spectatorilor, pentru că vorbind despre 23 August (*Descoperirea*, *Din noapte spre zori*), sau reconstituind evenimentele care au avut loc la numai cîteva luni de la Eliberare (*Ediție specială*, *Dacă vei fi întrebat*), parcurgînd momentele istorice care au precedat și s-au succedat insurecției (*Surorile Boga*), sau pur și simplu pătrunzînd astăzi în intimitatea unei familii de intelectuali (*Explozie întîrziată*), acțiunea lor dramatică se conjugă la prezent, nu numai datorită unei continuități imediate a personajelor, dar mai ales datorită permanenței ideologice a faptelor narate, în conștiința noastră. Sînt fapte care au determinat o adîncă prefacere în raporturile existenței sociale, care au o amplă rezonanță în formarea și afirmarea conștiinței sociale și care ne solicită prin semnificațiile lor în tot ce ne înconjoară astăzi ca certitudine revoluționară. Evident, formarea conștiinței sociale începe atunci, în momentul de răscruce istorică și dramatică din zilele lui August 1944, și se continuă pînă astăzi. Incepe prin dezorientarea și surprinderea manifestate de unii în fața evenimentelor (Ioana, Iulia, Valentina, Nelu Docan) și continuă cu ponderea și luciditatea manifestate de alții în fața ecourilor aceluiași evenimente (Valeriu, Fana, Barbu Dragomir, Armașu). De aceea, vorbind despre ele și arătîndu-le pe scenă, piesele despre care a fost vorba aici, deși evocări, se încadrează în sfera de meditații și preocupări actuale ale omului nostru contemporan. Din perspectiva realizărilor de astăzi, 23 August ne apare ca un moment de adînci prefaceri spirituale și de permanentă angajare care conferă prezentului un prilej inepuizabil de dezbateri și confruntări. Faptul că cea mai mare parte din piesele prezentate în cadrul Decadei au fost inspirate de acest eveniment, constituie o mărturie a maturității ideologice care caracterizează astăzi dezvoltarea dramaturgiei noastre realist-socialiste. Și faptul că în marea lor majoritate autorii au căutat formule dramatice cît mai diverse și cît mai expresive, adecvate conținutului de idei, constituie la rîndul său o mărturie a spiritului de eferescență creatoare care se afirmă din ce în ce mai puternic, din ce în ce mai sigur, în teatrul zilelor noastre.

PIESA CONTEMPORANĂ ÎN IMAGINEA SCENICĂ

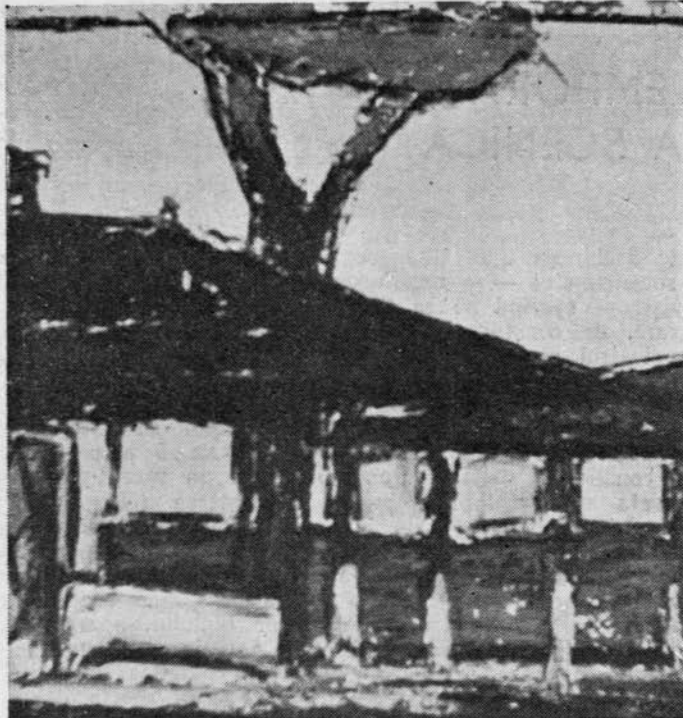
Citesc în „Contemporanul” declarația unui tânăr regizor, care acceptă chemarea la întrecere a constructorilor socialismului — a metalurgiștilor și a zidarilor, a chimiștilor și a țăranilor colectivști — sperînd să se țină tare și să regizeze spectacole „la nivelul lor de realizare, de conștiință omenească și socială”. Indrăzneală declarativă. Gîndul mă duce la teatrul nostru de azi, la drumul străbătut în ultimii 15 ani spre integrarea sa tot mai adîncă în viața și năzuințele poporului constructor al socialismului, spre însușirea unui conținut revoluționar și găsirea unei maxime expresivități, spre aplicarea în spirit creator a metodei realismului socialist. Au rămas în urmă primele dibuiri, care au caracterizat punerea în scenă a primelor piese inspirate din realitatea construirii socialismului. Au rămas în urmă primele călătorii de documentare, la sate sau în fabrici, pentru cunoașterea (oh, cît de superficială pe atunci!) a mediului specific de viață al eroilor noii noastre dramaturgii. Ziarele relatau ca pe un eveniment, acum 10 ani, deplasarea la țară a colectivului Teatrului Național „I. L. Caragiale”, care avea să pună în scenă prima piesă inspirată din procesul de transformare socialistă a agriculturii, *Ziua cea mare* de Maria Banuș. Munca la masă, pentru descifrarea sensurilor textului, apărea pe atunci tot ca un element de revoluționare a artei spectacolului. Astăzi, aceste metode, și multe altele îndelung dezbătute în presa vremii, au intrat în practica obișnuită a scenei, ca etape firești și indispensabile ale procesului de creare a spectacolului. Astăzi, piesa originală contemporană stă la loc de cînst în repertoriul teatrelor. Un director de teatru și-a exprimat intenția de a face o stagiune de piese românești contemporane.

Mai pe scurt spus, teatrul nostru a crescut. A crescut în direcția participării sale la viața de azi a poporului. A crescut capacitatea sa de a comunica direct cu spectatorii, într-un limbaj artistic elocvent și convingător, capacitatea de a exprima spiritualitatea omului muncii de azi, constructor al socialismului.

Nu se poate vorbi, desigur, de o epuizare a problemelor dramaturgiei și nici ale artei scenice, dar elemente înnoitoare, de o parte și de cealaltă, au putut fi semnalate în ultimul timp, justificînd o creștere a exigenței și o ascuțire a atitudinii critice față de fenomenele de rămînere în urmă, constatate într-o seamă de spectacole.

Atunci cînd dramaturgii caută căi noi de investigație în conștiința omului contemporan, este firesc ca regizorii, actorii, scenograful să caute la rîndul lor mijloace noi pentru exprimarea acestei conștiințe în imagini scenice corespunzătoare. Piese aparute în ultimul an reflectă, în cele mai multe cazuri, dorința autorilor de a-și manifesta prezența în actualitate, nu ca simpli spectatori și comentatori ai evenimentelor, ci ca factori care intervin activ, cu putere de influențare, în conștiința maselor. Procesele de conștiință ale eroilor sînt mai adînc cercetate, cauzele sociale ale prefacerilor în psihologia omului sînt mai limpede înfățișate, cu o mai matură stăpînire a legilor istoriei (și ale dramaturgiei). Eroii se caută, se analizează, se confruntă cu ei înșiși în ipostaze și perioade de viață diferite, într-o alternanță a prezentului cu trecutul, menită a înlesni o mai adîncă înțelegere a resorturilor sociale, morale, psihologice, care le determină atitudinile și acțiunile. Ritmul pieselor noastre contemporane capătă din ce în ce mai mult pulsația ritmului intens al zilelor noastre. Se caută un limbaj artistic care să corespundă sensibilității omului muncii contemporan. Un limbaj simplu și expresiv totodată, lipsit de emfază și retorică.

Îneșale ca valoare artistică, piesele noi românești abordează probleme majore ale vieții noastre actuale, încercînd în forme variate o dezbateră cu adresă precisă și cu concluzii ferme, menite a acționa cît mai felurit și mai eficient asupra spectatorului. O diversitate de genuri și moduri dramatice, corespunzătoare desigur diversității personalităților creatoare ale dramaturgilor, dar și, în primul rînd, multiplicității aspectelor de viață oglindite. De aci, necesitatea găsirii unei diversități tot



atît de mari de căi și mijloace, pentru exprimarea mesajului operei dramatice în imagini scenice convingătoare.

A existat, într-o vreme, o prejudecată în teatrul nostru în legătură cu piesa contemporană. Credeau unii că a pune în scenă o piesă contemporană este un lucru neinteresant, care nu solicită fantezie creatoare, ci numai exactitatea documentării și fidelitatea mecanică față de text. Spun „mecanică”, pentru că există o fidelitate creatoare, necesară spectacolului realist, și care nu exclude, ci include fantezia și spiritul inovator. În schimb, se credea că piesele clasice, sau piesele „la costum”, cum li se mai spune, determinîndu-li-se genul proxim printr-un element pur formal, reprezentau în exclusivitate terenul de manifestare a aptitudinilor unui regizor, conștind în originalitate, imaginație etc. Chiar dacă pe alocuri mai există rămășițe ale acestei prejudecăți, ele au fost totuși în cea mai mare măsură spulberate de însăși practica creatoare a unor regizori, care au dovedit ce bogat teren de experimentare și de manifestare a fanteziei poate fi dramaturgia originală, inspirată de problemele și aspectele de viață actuale.

Imaginea scenică are la bază textul dramatic, opera literară, care poartă în sine virtuțile și virtualitățile spectacolului. Citind textul, regizorul vede spectacolul, pe care-l va compune apoi din elementele specifice: actori, decor, ritm, sunet, lumină etc. Viziunea aceasta a regizorului este hotărîtoare pentru soarta viitorului spectacol. În ea intră deopotrivă datele concrete ale textului citit, ca și datele propriei experiențe de viață, concepția despre lume, concepția estetică, atitudinea față de viața înconjurătoare, față de public. Găsește regizorul, în textul citit, acel simbul emoțional, capabil să mobilizeze în jurul său eforturile unui întreg colectiv, pentru a putea fi comunicat publicului ca o nouă descoperire, proprie, originală? Atunci el pornește la munca pentru valorificarea textului — termen frecvent în limbajul nostru și căruia nu totdeauna îi atribuim întreaga semnificație. Valorificarea scenică a unui text presupune folosirea tuturor elementelor specifice pe care interpreții (regizor, actori, scenograf) le au la îndemînă, pentru a exprima conținutul ideologic și emoțional al aceluia text. Aceasta presupune însă, de cele mai multe ori, pășirea dincolo de litera textului și pătrunderea într-o rețea de implicații, pe care



o simplă lectură abia le sugerează. Aici se exercită în plin imaginația creatoare a regizorului și a celorlalți interpreți, chemați a crea pe scenă „viața spiritului uman”. Între text și spectacol nu se poate pune un semn de egalitate. Spectatorul neavizat face rareori deosebirea între piesă și spectacol, punând adesea deficiențele constatate la unul, pe socoteala celeilalte. În realitate, între text și spectacol există un raport de interdependență, în care textul determină spectacolul, iar acesta din urmă influențează asupra valorii textului, îmbogățindu-l sau sărăcindu-l.

Dar să intrăm în domeniul concretului și să căutăm a descoperi felul în care — în bine sau în rău — au încercat teatrele noastre să valorifice unele texte dramatice. În cadrul Decadei Culturii, organizată în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării, Teatrul Tineretului a reprezentat bunăoară piesa Mariane Pîrvulescu *Ediție specială*. Piesa e departe de a fi desăvârșită. Lectura ei însă sugerează un spectacol posibil, străbătut de suflu tineresc, romantic, de prospețime și puritate, un spectacol care să amintească spectatorilor de azi lupta eroică a poporului muncitor, dusă în anul 1945, pentru cucerirea libertăților democratice și participarea activă, devotată, nelipsită de sacrificii și suferințe, a ziariștilor comuniști la această luptă. S-a întâmplat însă un fenomen ciudat; cei ce cunoșteau textul, nu l-au mai recunoscut în spectacol: părea o mlădiță tină, uscată de secetă. Cei ce nu-l cunoșteau, au receptat doar uscăciunea transmisă de reprezentarea scenică. Ceea ce lipsea îndeosebi spectacolului pus în scenă de N. Massim era atmosfera, ambianța vie în care se cerea desfășurată acțiunea personajelor, ritmul corespunzător înaltei tensiuni a momentului istoric, evocat. Ritmul interior s-a transformat într-un tempo exterior, rapid, care a anulat posibilitatea manifestării depline a unor mișcări și reacții sufletești. Personajele intrau în scenă fără bagajul lor de viață dinafara scenei, își rosteau replicile și ieșeau sau se așezau, apoi se ridicau când aveau de rostuit replici solemne, grave. Scrise în stil gazetăresc, rostite de gazetari la locul de muncă și înțelese ca atare, replicile piesei sînt, în text, firești, organice. Rostite însă de niște actori insuficient identificați cu rolurile, ele au sunat artificial, declamator. A fost jucată litera textului, iar nu spiritul lui. Viața a refuzat să intre în tiparele strimte pe care i le pregătise concepția regizorului și a rămas în afara spectacolului.

În valorificarea scenică a piesei contemporane, viața se răzbună ori de cîte ori este nesocotită. Nu poți crede, de pildă, că în afara peretilor redacției de pe scena

Teatrului Tineretului, freacă străda. Nu poți crede că tinerii care aici „se joacă de-a gazetarii” pot într-adevăr să scoată un ziar, în condiții grele, chiar cu prețul vieții lor. Nu poți crede în primejdia de-afară, în ciuda materialității pietrelor aruncate în scenă și în ciuda megafonului care transmite vuietul unei mulțimi. Moartea lui Ion apare de aceea surprinzătoare, absurdă, lipsită de tragism. A crede în adevărul și puterea de convingere a textului și a face totul pentru ca, la rîndul lui, spectatorul să creadă și să se emoționeze — este una din condițiile principale ale spectacolului realist.

Un proces în sens invers s-a petrecut cu piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușecan, pusă în scenă de C. Anatol la Teatrul Național din Cluj. La sugestia regizorului, a luat propriu-zis naștere *dialogul*, care joacă în piesă rolul de comentator și care introduce pe spectator, sub forma unei narațiuni, în acțiunea piesei. Inițial construită dintr-un șir de tablouri reprezentînd o frescă a vieții studențești a anilor 1946—47, piesa a devenit o anchetă dramatică, în care se demască și se înlăurează manevrele întreprinse de studenții reacționari împotriva luptei studențimii, conduse de partid, pentru democratizarea și revoluționarea învățămîntului. În felul acesta, piesa a căpătat o axă centrală, care-i lipsea: procesul de clarificare al studentului Mihai Bojan, alunecat o clipă pe panta împăciuitorismului și a lipsei de vigilență. Îmbogățirea caracterelor personajelor printr-o interpretare variată, care să depășească schematismul textului (îndeosebi la personajele pozitive), găsirea unui ritm scenic care să sugereze trepidația vieții, caracteristică acelor ani, toate acestea au dus la realizarea unei imagini scenice expresive, colorate, au pus în valoare ideile și intențiile textului, depășind cu mult litera acestuia, prelungindu-i sensurile și semnificațiile.

Cînd textul este inspirat din viață și are contururi artistice precise, el înlesnește regizorului calea spre imaginea scenică. *Vlaicu și feciorii lui*, de pildă, indică regizorului necesitatea concentrării asupra lumii interioare a eroilor, și îndeosebi a eroului principal, pentru dezvăluirea etapelor procesului său sufleteșc. Înțelegînd acest lucru, Horea Popescu a ocolit tot ceea ce putea duce la o dinamică exclusiv exterioară. Figura lui Vlaicu, de exemplu, care domină întregul spectacol, a făcut în chip vizibil, pe planul interpretării, obiectul atenției principale a regizorului, care — și cu sprijinul interpretului (Ștefan Ciubotărașu) — a reușit să dea procesului de lămurire a eroului spre înțelegerea rosturilor agriculturii colectivizate, un caracter de tipicitate. Pe planul scenografiei, regizorul a propus decoruri care, fie creînd atmosfera specifică unei case de țaran mijlociș, fie diferențîndu-se după starea de spirit a locatarilor, să ajute la organicitatea raportului dintre personaje și mediu.

Asupra acestei organicități între mediu (decor) și personaje, se cuvine să ne oprim mai îndelung, ea condiționînd în bună măsură justetea imaginii scenice sugerate de un text dramatic. Iată, de pildă, spectacolul *Surorile Boga*, pus în scenă la Teatrul Național „I. L. Caragiale” de Moni Ghelerter. Nimic n-a fost neglijat în ce privește interpretarea: nici un amănunt, nici o nuanță necesară dezvăluirii vieții sufletești a personajelor, raporturilor dintre ele, poziției lor față de viață, față de societate, de momentul istoric în care le surprinde piesa lui Horia Lovinescu. Imaginea scenică e bogată în idei și în substanță emoțională, contururile personajelor sînt limpezi, supratema se afirmă cu hotărîre. E neîndoios că textul a determinat realizările actricești ale unor interpreți ca Irina Răchitanu (Iulia), Valeria Gagialov (Valentina), Silvia Popovici (Ioana), Aurel Munteanu (Ghigi Mirescu) etc., interpreți care, la rîndul lor, au pus în valoare virtuțile textului, descoperindu-i bogăția nuanțelor. În actul II însă, nesocotirea unei particularități a textului a produs o breșă în imaginea scenică, pînă sub semnul îndoiei virtuțile textului însuși. Neîncercători în puterea de sugestie și de convingere a unei acțiuni desfășurate simultan pe plan dublu (în stradă și în biroul comitetului județean de partid), regizorul și scenograful (poate și din pricina unei exagerate temeri față de o aparent insolubilă tehnică) au împărțit acțiunea respectivă în două părți succesive. S-a pierdut astfel posibilitatea stabilirii unor corespondențe semnificative între cele două părți ale acțiunii, între replicile reacționarilor din stradă și replicile comuniștilor dinlăuntru, deci posibilitatea sugerării caracterului complex și contradictoriu al realității istorice. S-au realizat două tablouri succesive, alcătuite dintr-un șir de momente insuficient legate între ele, îndeosebi tabloul străzii rămînd schematic, expozitiv și nu destul de organic integrat în acțiunea piesei. Imaginea scenică a sărăcit textul, impunîndu-i un ritm lînced și reducîndu-i sensurile. În ceea ce privește scenografia (Paul Bortnovski), ea ar fi trebuit să corespundă caracterului lucrării lui Lovinescu, de dramă psihologică, îmbinată cu piesa agitatorică. Decorul închis, de dramă de cameră, trebuia să alterneze cu decorul deschis al străzii, în care Lovinescu își scoate personajele, în plină frămîntare revoluționară. Dar strada, în spectacolul Teatrului Național, a apărut ea

însăși închisă între niște ziduri înalte, ca și interioarele în care se petrece acțiunea altor tablouri. Ea n-a izbutit să deschidă perspectiva unor mișcări de mase. Brigada tinerilor voluntari s-a strecurat parcă, insolit, pe ulițe dosnice, cîntecul lor a apărut stingher, lipsit de forță evocatoare, neconcludent. Și dacă decorul reprezintă biblioteca din casa Gorăscu slujea bine la realizarea atmosferei întunecate, apăsătoare, din conacul boieresc, el nu a fost creat în perspectiva finalului tabloului, care ar fi necesitat o mai impetuoasă aducere în scenă a iureșului insurecției, larg desfășurate în afara zidurilor.

Sînt cazuri, așadar, în care scenografia poate împiedica realizarea deplină a imaginii scenice, cu atît mai mult cu cît, fiind un element vizual al spectacolului, rolul său în exprimarea plastică a ideii operei nu este deloc neglijat. Sînt convinsă, ca să iau alt exemplu, că dacă Tony Gheorghiu ar fi conceput altfel decorul piesei *Ferestre deschise*, pusă în scenă la Teatrul „C. Nottara”, spectacolul valoros, realizat de Horea Popescu, ar fi comunicat spectatorului mai direct bogăția de viață și mesajul piesei lui Paul Everac. Sînt cunoscute decorurile lui Tony Gheorghiu, remarcabile în general prin caracterul lor sugestiv, flexibil, expresiv (vezi *Vrăjitoarele din Salem*, *Mătrăguna* și, de curînd, *Văduva isteată*). La *Ferestre deschise* însă, pictorul a imaginat o construcție (din țevi de aluminiu, e drept, ușoare și demontabile, totuși construcție) care ocupa mai mult decît tot spațiul scenei și care, la fiecare deplasare, scîrția din încheieturi, atrăgînd atenția spectatorilor asupra pericolului dezmembrării. De acest pericol erau conștienți actorii, care, obligați să se miște într-un spațiu extrem de strîmt, abia izbuteau să-și mențină o poziție firească în scenă și erau nevoiți să reducă din trăirea rolurilor, preocupați fiind de propria lor stabilitate. Exagerez întrucîtva. Desigur, cu timpul, actorii s-au deprins cu această condiție de joc și au început să se miște mai firesc, dar problema trebuie reținută. Cu un decor mai puțin greoi, mai puțin tehnicist, sugestia artistică și viața lăuntrică a personajelor ar fi putut fi realizate mai atent și mai adînc.

O neconcordanță flagrantă între text și spectacol, cel puțin în imaginea sa plastică (și nu numai atît), am observat în spectacolul *Poarta*, pus în scenă de Harry Eliad la Teatrul de Stat din Ploiești. Poarta imensă a casei lui Stancu Văratecu, pomenită în piesă de nenumărate ori, jucînd în text rolul de simbol al ferecării chiaburului de teama forțelor noului, a apărut în spectacol sub forma unei porțițe subrede, făcută din șipci joase și rare, ca și gardul care înconjura ograda și peste care se putea trece cu piciorul. A dispărut astfel simbolul, dar a dispărut și elementul caracterizant al casei chiaburești, care provoca și încheia conflictul, ca un semn al unei lumi pe cale de dispariție. În schimb, fantezia scenografului (și a regizorului) a făcut să joace fosa orchestrei ca un element activ al decorului, făcînd personajele să urce în scenă din fosă ca din vale și dînd impresia situării casei lui Stancu pe un deal, dominînd satul. Țăranii apăreau din fosă ca dintr-o genună, ciufuliți și murdari (altă fantezie regizorală, făcută de dragul unei „autenticități” greșit înțelese), urcînd spre casa chiaburului ca troglodii spre lumină.

Hotărît, asemenea fantezie, contrară spiritului textului și vieții însăși, nu este folositoare. Exercițindu-se pe marginea unui text de evidentă valoare realistă, în care personajele trăiesc o viață proprie, autentică, ea este cu atît mai de neînțeles și cu atît mai dăunătoare. Vrednică de prețuit ne apare, de aceea, colaborarea strînsă între regizor și scenograf, cînd ea se exercită cu justețe asupra unei piese mai dificile din punctul de vedere al imaginii scenice. Este cazul piesei *Dacă vei fi întrebă, pusă în scenă la Teatrul Municipal de regizorul Dinu Negreanu* (decoruri G. Ștefănescu). O piesă-anchetă, prin care autorul întreprinde investigații în rîndurile membrilor de seamă ai societății burgheze, descoperindu-le relațiile bazate pe interese egoiste, rapacitatea și abjecția, precum și în conștiințele unor intelectuali cinstiți, dar absenți de la îndatoririle lor cetățenești. O piesă a cărei acțiune se desfășoară în mod alternativ pe mai multe planuri, sugerînd multiplicitatea de planuri a vieții însăși. Cu mici excepții, totul în această piesă este acțiune, fiecare moment ne aduce cu un pas mai aproape de adevăr. Regizorul și scenograful au înțeles particularitatea piesei, dînd ritmului valoarea particulară cerută de acest spectacol. Chiar dacă realizarea decorului nu este într-un totuș reușită, deplasarea frecventă a peretelui-fundal al judecătoriei devenind abuzivă, concepția scenografului s-a dovedit ingenioasă și conformă perspectivei textului, prevăzînd întorsături ale acțiunii și pregătînd locuri noi de joc. Regizorul a înțeles că ritmul de desfășurare a acțiunii nu lasă loc pentru opriri de analiză psihologică, și a condus actorii cu mînă sigură spre dezvăluirea unor trăsături esențiale ale personajelor, care să le definească conturul social și moral, justificîndu-le faptele, atitudinile. Actorii străbat ușor și cu naturalețe distanța dintre prezent și trecut,

dovedind o mare mobilitate și capacitate de transpunere în împrejurările date. În spectacolul Teatrului Municipal colaborarea creatoare dintre autor, regizor, actori și scenograf a dat bune rezultate în realizarea unei imagini dinamice a vieții, organic orientată spre demonstrarea adevărului că nimeni nu poate evita răspunderea în fața poporului pentru faptele sale, pentru vorbele sale, pentru tăcerile sale.

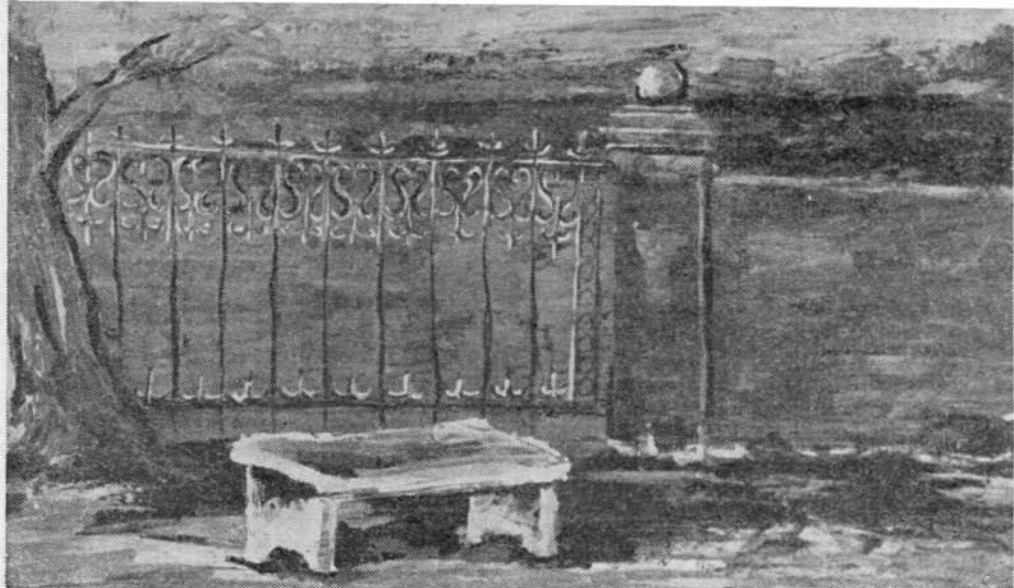
Cele câteva exemple amintite demonstrează, cred, suficient adevărul că cele mai bune spectacole cu piese contemporane sînt acelea în care interpretarea îmbină organic adevărul vieții cu respectul față de opera dramatică, căutînd mijloacele cele mai elocvente pentru exprimarea mesajului autorului. Respectul față de text nu înseamnă reproducerea plată a acestuia într-o punere în scenă uscată și inexpresivă, ci exprimarea valorilor sale în imagini cuprinzătoare, complexe.

Imaginea scenică, specifică artei teatrale, se realizează prin contribuția mai multor factori, sub conducerea inspirată a regizorului, care nu trebuie să uite nici o clipă pentru cine creează, cui se adresează, în numele cărui ideal de viață și de artă. Dacă în punerea în scenă a pieselor clasice și istorice, regizorul și interpreții se călăuzesc după documente, punerea în scenă a piesei contemporane cere o permanentă confruntare cu documentul viu, cu viața și oamenii contemporani. Tratarea rece, cu ochi numai profesionali, a operei dramatice duce la spectacole cenușii, meșteșugărești, lipsite de fiorul cald al vieții. Și teatrul fără căldura vieții este un nonsens.

Pășim într-o nouă stagiune. Anul al XV-lea al țării noastre libere i-a găsit pe artiștii teatrului nostru, pe dramaturgi și interpreți, pe pozițiile de luptă activă pentru cucerirea unei noi etape în desăvîșirea artei lor, pentru mărirea capacității de cuprindere a realității în dezvoltarea ei revoluționară. Piesa și spectacolul zilelor noastre trebuie să stea în primele rînduri ale acestei bătălii. Oamenii muncii așteaptă noi spectacole, care să le vorbească în limbaj simplu și expresiv, în imagini emoționante și convingătoare, despre viața lor de azi și să le deschidă perspectivele vieții de mâine, ale socialismului și comunismului. Dramaturgii au încă înaintea lor domenii vaste, neexplorate, ale vieții noastre de azi. Regizorii, actorii, scenograful au de străbătut căi încă nebatute, spre o mai mare expresivitate, spre o îmbogățire a

*Schiță de decor de Paul Bortnovski pentru „Surorile Boga” de
Horia Lovinescu — Teatrul Național „I. L. Caragiale”*





Schiță de decor de George Ștefănescu pentru piesa „Dacă vei fi întrebat” de Dorel Dorian — Teatrul Municipal

imaginii scenice, spre mărirea puterii de comunicare a artei lor către mintea și inima spectatorului, om al muncii, constructor al socialismului.

Un regizor a declarat că e gata să se ia la întrecere cu constructorii socialismului și să realizeze spectacole „la nivelul lor de realizare, de conștiință omenească și socială”. E o dovadă clară că făuritorii spectacolelor sînt conștienți că și ei, în domeniul lor de activitate, se prenumără printre constructorii socialismului.



SPECTACOLE DE PRESTIGIU

Teatrul Național „I. L. Caragiale”: *Surorile Boga* de Horia Lovinescu

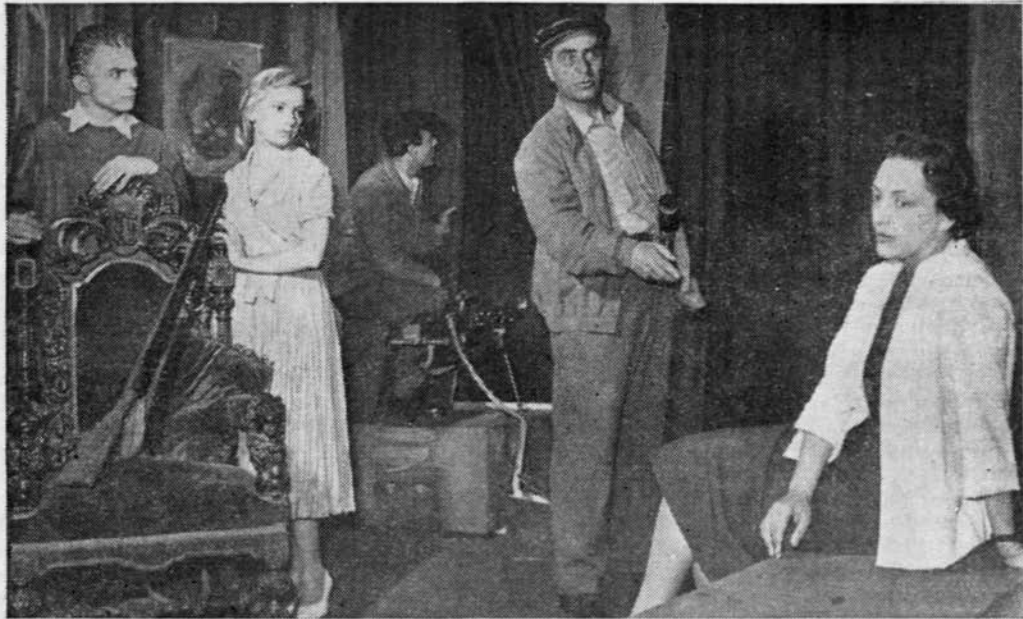
Premiera: 19 august 1959. Regia: Moni Ghelerter. Decoruri: Paul Bortnovski. Costume: Gabriela Nazarie-Nițescu. Distribuția: Irina Răchițeanu (Iulia Boga); Valeria Gagialov (Valentina Boga); Silvia Popovici (Ioana Boga); Marietta Anca (Catinca Gorăscu); Nelly Dordea (Eleonora Gorăscu); Eugenia Popovici (Eufrosina Grosu); Toma Dimitriu (Pavel Golea); Mihai Fotino (Mihai Mereuță); Aurel Munteanu (Ghichi Mirescu); Damian Crișmaru (Radu Grecescu); Gheorghe Cozorici (Alec Gorăscu); Ion Henter (Miluță Petrescu); Costache Diamandi (Simion); Igor Bardu (Panait); Grigore Pavel (Maței); Mircea Cojan (Un sublocotenent); Ion Anastasiad (Vasile Bontaș); Șerban Holban (Colonel Verzesu); Const. Rauțchi (Flașnetarul); Ion Iliescu (Sergentul); Gabriel Florea (Un soldat); Gh. Strbu (Alt soldat); Cosma Brașoveanu (Un tânăr); Cristian Babeș (Alt tânăr); P. Strachmuțchi (Matache); I. Horațiu (Un individ); Ion Receanu (Al doilea individ); I. Dragomirescu (Al treilea individ).

Ar fi o prejudecată cu totul reprobabilă să afirmăm că spectacolul cu *Surorile Boga* pe scena Teatrului Național se desfășoară într-o atmosferă cehoviană. Nici o contingentă a piesei cu cele *Trei surori* ale lui Cehov nu ar justifica o astfel de linie a spectacolului cu piesa lui Horia Lovinescu — nici tema, nici dezvoltarea conflictului, nici deznădămintul, ci poate doar faptul că autorul a invocat exemplul cehovian ca un termen de comparație, spre a putea demonstra posibilitatea unei cu totul alte evoluții a personajelor sale, a liniei dramatice a piesei sale: o evoluție optimistă și mai ales cu o precisă perspectivă.

Moni Ghelerter a înțeles să așeze spectacolul pe cele două coordonate principale cerute de piesă: una panoramică, cu funcție de frescă socială; alta psihologică, urmărind în bună măsură determinarea și proiectarea fiecărui personaj pe acest fundal de frescă, condiționând personajele în bună măsură de evenimentele pe care piesa le evocă: actul istoric al eliberării țării noastre la 23 August 1944. Problema cea mai grea a spectacolului a fost și a rămas aceea a armonizării, a sincronizării ritmului desfășurărilor pe planul social cu cel al evoluției psihice a personajelor. Dacă biografiile celor trei surori Boga, precum și ale celor mai multe dintre celelalte personaje ce întregesc galeria eroilor lui Lovinescu în această piesă, au fost în general adincite și redată în complexitatea și autenticitatea lor, dacă elementele definitorii, specifice, ale caracterelor au fost analizate și redată nu ca simple podoabe

exterioare, ci reflectând un anume fond lăuntric, un raport rațional-psihologic, nu același lucru se poate spune despre trăsătură fundalului social-politic, care este coordonată primă în acest spectacol și pe care se proiectează întreaga dramă. Se poate spune, de pildă, că evoluția lăuntrică a personajelor nu-și află direct și mai ales *permanent* cauza exterioară, generatoare a acestui proces: marile evenimente politico-sociale reprezentate prin actul de la 23 August 1944. În acest sens am putea, de pildă, să amintim că scenele de stradă din actul II n-au avut amploarea și trepidația pe care evenimentele invocate de text le cereau imperios. Masele trezite la o viață nouă n-au izbutit în spectacolul Naționalului să imprime ritmul lor năvalnic desfășurării acțiunii în scenele în care ele formau, de fapt, obiectul prim al evoluției dramatice. De aceea, nici coloana de muncitori ce pornește la reconstrucție n-a apărut pe scenă decît ca un palid simbol. Pe de altă parte, faptul că, în același act, scenele de interior și cele de stradă au fost puse în succesiune și nu în simultaneitate (așa cum o indică textul) a dus la o sectionare a acțiunii și la o lipsă de interdependență, de condiționare a acțiunilor din această parte a piesei, care ar trebui să apară într-o certă corelație și nu în succesiune.

Acordînd precădere descifrării biografiilor eroinelor piesei, Moni Ghelerter a adîncit spectacolul pe coordonata psihologică, oferindu-ne portretele măiestrite, cu mult meșteșug și finețe lucrate, ale surorilor, de vîrstă, mentalități și sensibilități atît de



Scenă din actul II — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

diferite, toate suportând în mod determinant aceeași acțiune: a evenimentelor istorice de la 23 August (mai mult sugerate decât puternic exprimate în spectacol). Așa, de pildă, Irina Răchișeanu, doctorița Iulia Boga, a transmis personajului toată adîncimea, luciditatea, cinstea și inteligența pe care cea mai mare dintre cele trei surori era chemată să le întruchieze în piesă. Cu multă discreție și siguranță, și mai ales cu putere de convingere, cu artă, interpreta ne-a făcut să trăim alături de ea, cu emoție și pasiune un destin căruia i-a imprimat o linie clară, neechivocă și elevată. Mărturisim aci fără rezerve, bucuria de a fi revăzut într-un rol de serioasă dificultate o actriță de remarcabile resurse.

În esență, evoluția dramatică a Iuliei este determinată de apariția lui Pavel Golea, care-l întruchiează pe luptător, pe omul de acțiune, pe comunist — unul din primii eroi pozitivi pe care Horia Lovinescu îi surprinde în dramaturgia lui cu mai multă profunzime și complexitate. Cu ținuta sa scenică și felul său degajat și natural de a juca, Toma Dimitriu era parcă destinat acestui rol, pe care, de altfel, l-a și impus în spectacol. Ne pare rău numai că interprețul n-a izbutit să comunice pe deplin căldura sufletească (ci mai mult vocală) a personajului, după cum n-a redat pe deplin nici forța spirituală,

indispensabilă eroului pozitiv central al piesei.

Ioana Boga, mezina, solicita, cu egală exigență, o interpretă care să poată suporta, în același ritm de desfășurare, o evoluție pe altă linie, aceea a sensibilității, într-un rol de mare vibrație și dramatism, fără fals teatralism, un rol care invita la profunzime și umanitate discretă. Silvia Popovici și-a trecut aci, cu acest rol, adevăratul ei examen de maturitate artistică. Accentele ei dramatice au fost atât de organice axate pe trăirea efectivă a situației, încît fiecare notă, fiecare nuanță, a venit să întregască o imagine dominată de ideea purității. Valeriei Gagialov i-a lipsit surdina, în încercarea de a înfățișa trăsăturile bovarice ale Valentinei Boga. E drept că interpreta e la una din primele ei realizări scenice complexe și că ne dovedește cu acest prilej calități interpretative pe care altă dată le-am reținut mai greu: mobilitate, pătrunderea sensurilor unui rol, certă sensibilitate, familiaritate cu scena și rolul. Poate dintr-o părere greșită — potrivit căreia datele personajului n-ar putea fi redată decât pe tonuri fortissime — interpreta s-a complăcut să fie „sonoră” și să-și bruscheze gesturile și evoluția, lăsînd astfel în umbră, neglijată, umanitatea personajului, adică tocmai fărîma de puritate, fondul pozitiv, bun, care de altfel face posibilă cotitura Valentinei spre un

alt orizont de viață. Recunoșcându-i zănelul cu care s-a aplecat asupra problemelor ridicate de rol, i-am recomanda de aceea — ceea ce este prea bine cu putință — să încerce a armoniza cerințele rolului încredințat cu aptitudinile actricești pe care efectiv le posedă, fără a socoti necesară supralicitarea lor.

Există în spectacolul Naționalului un rol slujit de un interpret care, prin talentul și dăruirea lui, a înnobilit textul respectiv, aducând pe scenă un personaj plin de pitoresc și umanitate, care până la urmă — ținind seamă de faptul că în piesa lui Lovinescu a fost obiectul unor preocupări mai fugare ale autorului — se dovedește a fi în fapt o performanță actoricească. Acest personaj este Eufrosina Grosu, care îmbină o caldă umanitate cu o candoare, uneori grotescă, o aparentă dislocare din planul vieții cotidiene cu o grijă pasionată și mereu neobosită pentru oameni. În general, o făptură alcătuită din contraste, o personalitate în care latura pozitivă trebuie să supraviețuiască din confruntarea cu situațiile, de multe ori bufe, în care e pusă.

Desigur, Eufrosina Grosu este un personaj de comedie, dar care își maschează prin aceasta însăși drama ei interioară, este o întruchipare, în felul ei, a noțiunii de puritate umană.

Pentru interpreta acestui rol, se cerea, ca o primă condiție, multă profunzime, multă înțelegere și o desăvârșită dozare a tonurilor și accentelor, spre a realiza un portret fidel, fără nici o urmă de caricatură, un portret romantic, potrivit cu „romantismul” întirziat și de modă veche al personajului. Îi datorăm Eugeniei Popovici recunoștință pentru opera de artă pe care a creat-o în acest rol.

Trebuie să amintim apoi pe Mihai Fotino, ale cărui accente de duioșie și gingășie sufletească ne-au făcut să urmărim cu emoție amarul destin al lui Mihai Me-

reună. Aurel Munteanu, pe de altă parte, a creat un portret cu tendințe caricaturale în maniera unora dintre portretele lui Toulouse Lautrec, trăind pe scenă, sub ochii noștri, pe o gamă cu variații pe aceeași temă, destinul boemului și iremediabilului pierdut Ghighi Mirescu. Se cuvine să menționăm la loc de cinste și pe Constantin Răuțchi care, în rolul Flașnetarului, a făcut dintr-o apariție, un personaj plin de pitoresc și autenticitate.

Ne-am fi așteptat, pe de altă parte, ca Marietta Anca să nu rămână la formula unor jaloane exterioare în înfățișarea boieroaicei Gorăscu, lăsând impresia unei interpretări schematice care se satisface doar prin mască, chiar dacă masca e reușită. Aceeași obiecție, *măștii* permanent și neconcludent crispat pe care Damian Crișmaru și-a compus-o în rolul ofițerului Radu Gorăscu.

Pictorul Alec Gorăscu, odrasla crescută la Paris a aceleiași familii de boieri, aduce în piesă o atitudine de blazare, bonomie și pasivitate totală față de problemele de viață, complăcindu-se în a-și „teoretiza poziția”, în a face filozofie de ocazie. În loc să ia atitudine față de rol, tânărul și de altfel talentatul Gheorghe Cozorici, cindva Hamlet pe o altă scenă din țară, a înțeles ca de astă dată să-și hamletizeze personajul, complăcindu-se în a-și asculta rezonanțele vocale (de altfel, bine timbrate), în a purta cu euforie mondenă o îmbrăcăminte anacronică, chiar și pentru acest personaj.

Spectacolul Naționalului cu piesa lui Horia Lovinescu este însă, în ansamblul său, un spectacol de prestigiu, care a pus în valoare textul unui dramaturg înzestrat și a dat prilej unor actori — dintre care mulți foarte tineri — să-și dovedească talentul, măiestria și devotamentul în slujirea unei opere dramatice autohtone.

Mircea Alexandrescu

Teatrul German de Stat din Timișoara: *Surorile Boga* de H. Lovinescu

Premiera: 22 august 1959. Regia: Ion Olteanu. Decoruri: Dan Radu Ionescu. Costume: Gustav Binder. Distribuția: Hadamuth Becker (Ioana Boga); Gerda Roth (Valentina Boga); Margot Göttlinger (Iulia Boga); Emmerich Schäffer (Alec Gorăscu); Peter Schuch (Mihai Mereuță); Ernst Kraus (Ghichi Mirescu); Otto Grassl (Radu Grecescu); Ottmar Strasser (Miluță Petrescu); Rudolf Schati (Pavel Golea); Irmgard Schati (Catinca Gorăscu); Hella Sessler (Eleonora Gorăscu); Elisabeth Kölbl (Eufrosina Grosu); Karl Hoffman (Simion); Rolf Andersen (Primul domn); Hans Kehr (Al doilea domn); Josef Jochum (Panait); Hans Mokka (Un muncitor); Oskar Schilz (Un locotenent); Franz Gröger (Primul tânăr); Gerhard Brössner (Al doilea tânăr); Franz Keller (Primul speculant); Alexander Ternovits (Al doilea speculant); Anton Niederkorn (Flașnetarul); Nikolaus Recktenwald (Polițistul).

Scena germană din Timișoara e în plin progres. Am constatat-o deunăzi, cu prilejul unei priviri de ansamblu asupra activității

din ultima vreme. Avem confirmarea astăzi, cu *Surorile Boga*, spectacol festiv de deschidere a stagiunii. Nu e atît de greu

pentru un teatru — s-ar putea zice — să monteze un spectacol bun, să atingă o anumită cotă, cât de greu e s-o mențină, în evoluția lui artistică. Prin *Surorile Boga*, teatrul timișorean realizează tocmai acest de-al doilea deziderat: se menține la altitudinea dobândită cu *Don Carlos*, de exemplu, și mai ales cu *Mutter Courage*. Asta, ca ansamblu. Pe compartimente, însă, și ne referim în special la interpretarea scenică, menținerea poate însemna progres, evoluție, perfecționare pentru mulți dintre actori. Ceea ce am și constatat. Avem datoria să arătăm în ce fel.

În primul rînd, grație aportului regizoral al lui Ion Olteanu. Regizorul a simțit că *Surorile Boga* nu e doar o simplă „evocare” — cum și-o definește autorul —, ci o dramă cu semnificații sociale și sufletești profunde, în care sînt angrenate personaje cu o subtilă și diferențiată problematică. Ion Olteanu a lucrat tot timpul conștient că firul roșu al acțiunii trece prin inimile eroinelor principale și că are astfel de rezolvat o problemă de fină chirurgie sufletească. Am remarcat, de aceea, pe toată întinderea spectacolului, delicatețea cu care regizorul s-a apropiat îndeosebi de cele trei surori, temător să nu greșescă semnul exact, fiindcă în ele se închideau răni vechi, cancerul unei lumi prăbușite, spre a lăsa să încolțească floarea minunată a timpurilor noi, a socialismului. Între aceste două limite s-a mișcat mereu regizorul, deschizînd evoluția spectacolului pe grupul celor trei surori — adunate în avanscenă pentru ca publicul să le poată auzi bătăile speriate ale inimilor: „Sîntem niște frunze pe apă” — și închizînd-o, în final, pe aceeași grupare, pentru ca publicul să poată distinge mai clar zîmbetul încrezător în viață: „Nu mai sîntem niște frunze pe apă”. Olteanu a văzut și realizat corpul spectacolului tocmai ca pe o trecere de la amorf la cristal, de la nesiguranță la certitudine. Totul, cu respectarea sensului de măreție propriu marilor prefaceri sociale,



care sînt și umane, individualizate, și pe care le retrăim prin prisma certitudinilor ultimilor 15 ani.

Dar meritul principal al regizorului constă, după părerea noastră, în a fi conturat *Surorile Boga* ca dramă a unor destine, diferențiate și în același timp interpătrunse, dar nu determinate de fatalitate, ci de necesitatea istorică. Procedînd astfel, Ion Olteanu a reușit nu numai să fixeze scenic un moment crucial în istoria poporului nostru — marea cotitură de la 23 August — ci să imprime spectacolului un suflu clasic, care face ca semnificațiile acestuia să depășească circumstanța și să se înscrie în sfera unei problematice omenești și sociale mai vaste, permanente. În sensul acesta, am observat atenția deosebită acordată scenelor în care se dezbate ideea. Atît în scena din tabloul 1 (unde generozitatea vag umanitară a lui Mereuță se ciocnește de cinismul lui Ghighi Mirescu), cit și în

cele de la sediul Partidului Comunist, din tabloul 4 (unde Pavel dă nume concret fiecărei enunțări nedefinite a lui Mereuță), sau în cele din tabloul 5, când deznădămintul limpezeste și ultimele contradicții — în toate acestea, personajele se ascultă cu băgare de seamă, gîndesc, cumpănesc, meditează. Chiar și sentimentele, chiar și impulsurile și ciocnirile iraționale, regizorul le-a pus sub controlul ideilor, al semnificațiilor limpede descifrate. Acest lucru se știe și se presupune la un spectacol. În *Surorile Boga* s-a simțit — în accepția cea mai bună a cuvîntului — cum fiecare actor acționează riguros, în funcție de supratema încredințată de autor. Iată un ciștig net al actorilor germani de la Timișoara, care și-au marcat prezența în spectacol printr-o gîndire scenică matură.

Distribuirea rolurilor celor trei surori a fost chibzuită, căci atît Margot Göttinger (Iulia), cit și Gerda Roth (Valentina) și Hadamuth Becker (Ioana) au răspuns cu expresivitate datelor textului, diferențiindu-și clar personajele și dîndu-le în același timp aerul comun, care e „de familie”, dar și de evoluție comună, în condiții și influențe analoge. Göttinger a intuit cu fidelitate esența și limitele personajului, fiind — ca soră mai mare — caldă, plină de înțelegere, gata de sacrificiu și — ca individualitate umană — generoasă, cu o îndrăzneală și hotărîre calmă, sigură, fără ostentații. Iulia a fost într-adevăr o figură luminoasă, care inspiră încredere, un om dintr-o bucată. Cu Hadamuth Becker, regizorul și-a asumat un „risc”: foarte tinără și lipsită de experiența rolurilor de adîncime, actrița s-a găsit, cu Ioana, la prima ei încercare de rezistență. Examenul a fost trecut, dacă nu strălucitor, în orice caz promițător, de interpretă. Hadamuth Becker a exprimat cu nuanțe zbuciumul personajului, de la neli-

niștea și nesiguranta de la început, pînă la categorica luare de poziție de la sediul partidului și mai ales la denunțarea acțiunii criminale a soțului ei, din final, unde a subliniat cu sinceritate dilema dramatică dintre datorie și iubirea trădată. Aceași grijă pentru caracterizarea omeniei personajului am întîlnit-o și la Gerda Roth, cu excepția tabloului 1, cînd actrița n-a înțeles, sau n-a redat, disperarea morală a Valentinei, al cărei gust pentru aventură a apărut poate prea organic, temperamental. Pe parcursul acțiunii însă, Gerda Roth și-a corectat imaginea, readucîndu-și personajul pe făgașul gîndit de autor.

Pavel Golea, se știe, e destinat a fi personajul cel mai înaintat al piesei, purtător de cuvînt al ideologiei și acțiunilor clasei muncitoare. Rudolf Schati a căutat să umple unele goluri ale textului, dînd personajului mai multă complexitate de gîndire și simțăminte, dîndu-i greutate scenică, mobilîndu-i și motivîndu-i permanent replica și gestul printr-o analiză în adîncime.

Din restul distribuției, am mai reținut interpretarea, echilibrată între timiditate și generozitate, a lui Peter Schuch (Mereuță), cea disimulată a lui Otto Grassl (Grecescu), precum și compozițiile izbutite ale lui Irmgard Schati (Catinca) — plină de ipocrizie și răutate — și Hella Sessler (Eleonora), aproape tragică în grotescul ei.

Expresiv individualizate și raportate la perioada respectivă, costumele desenate de Gustav Binder s-au integrat în viziunea plastică generală a decorurilor lui Dan Radu Ionescu, cărora le-am apreciat funcționalitatea și linia sobră, mai puțin culorile, abuzul de albastru și cenușiu, ca și abuzul de perdele.

Silviu Gal

UN SPECTACOL ȘI MAI ALES UN AUTOR

Teatrul Municipal: Dacă vei fi întrebat de Dorel Dorian

Premiera: 20 august 1959. Regia: Dinu Negreanu. Decoruri: George Ștefănescu. Costume: Elena Forțu. Distribuția: G. Ionescu-Gion (Barbu Dragomir); V. Tastaman și Cici Manoliu (Rodica Rareș); Septimiu Sever (Marin Străuț); George Carabin (Traian Armașu); V. Ronea (Veniamin Roznoveanu); Nelly Sterian și Zoe Anghel (Tilda); M. Albulescu (Mihai); Gina Petrini (Elena Hereșcu Roznoveanu); Ana Negreanu (Hortense bătrîna); Paul Sava (Enăchescu Valeriu); N. Mavrodin (Panait Vancea); Gh. Ghițulescu (Maiorul Walter); George Iliescu (Nea Pavel); Marius Pepino (Albu); Dan Damian (Grigurcea); Dan Dumitrescu (Nică al lui Stan); Carol Kron (Moș Toader); Ioana Cocea (Fira); Hetea Simion (Chirtoacă Ștefan, primul jucător de table); Paul Șrențea (Al doilea jucător de table).

Dacă vei fi întrebat este piesa unui debutant. E însă piesa unui tînar care se afirmă direct, și care se afirmă (să ne amintim de cunoscuta butadă a lui Camil Petrescu, care socotea dramaturgia

în virful unei piramide a cărei bază o constituie poezia), fără a pretinde „procen-tajul” de indulgență cu care se măsoară îndeobște un debut.

Gazetarul (sub acest aspect a circulat mai ales în ultimii ani numele său) a cunoscut realitatea la „izvoare” și, cu o solidă orientare politică, a știut să selecteze datele acestei realități și mai ales să o figurizeze artistic.

Dorian nu a ținut să restrăbătă drumurile cele mai frecvente, ci a fructificat modalități de expresie dramatică îndrăznețe, deși nu noi (după cum însăși formula piesei sale nu e novatoare — vezi *Cazul Mary Dugan*), dar supuse unui singur țel: valorificarea cât mai deplină a conținutului politic și adică uman al mesajului său artistic. Formula în care și-a îmbrăcat piesa nu a fost adoptată de autor pentru ea însăși, în sine, ci tocmai pentru a face să răsunе cît mai pregnant, mai rapid, ecoul universului lui interior. Judecătorul Barbu Dragomir anchetează o crimă petrecută în preajma zilei eliberării patriei noastre. Comunistul ilegalist Panait Vancea a fost asasinat. Bănuielile (și mai ales concluziile trase de judecătorul Enăchescu, predecesorul lui Dragomir) cad asupra inginerului Traian Armașu. Acesta să fie adevărul? Dacă Barbu Dragomir ar fi un simplu funcționar al justiției burgheze, dosarul s-ar închide aici. Dar Dragomir e un om cinstit, integru; și mai mult, e apropiat de cauza clasei muncitoare și întreaga lui comportare relevă acest fapt. Adevărul? Cei interesați de moartea lui Vancea sînt membrii familiei magnatului Roznoveanu, acoliți ai armatei hitleriste și care încearcă să-și prelungească agonia socială. În acest fel, piesa nu e un simplu dialog între judecătorul de instrucție și anchetați, ci confruntarea ascuțită și netă a două poziții de clasă.

Nici sistemul cinematografic al prezentații secvențelor dramatice nu e o „descoperire” a lui Dorel Dorian. Intervertirea perioadelor cronologice, amestecul de planuri au mai fost și ele utilizate. Noi sînt numai poziția și scopul pentru care le utilizează tinărul autor, afirmarea cît mai netă, sublinierea viguroasă a pozițiilor de clasă a eroilor săi. Piesa nu urmărește să stîrnească doar simpla curiozitate a spectatorilor — criminalul nu este dovedit cu cîteva secunde înainte ca mina regizorului să bată gongul final. Criminalul e știut de la început, și dușmanul e burghezia care încearcă să-și mențină puterea, folosind toate armele, inclusiv cele de foc. Interesul dramatic e susținut, așadar, de felul în care Dragomir descoperă firul faptelor urmînd logica luptei de clasă: actul său final de acuzare e deci penal, dar mai ales politic. În acest proces dramatic nu numai că se dezleagă faptele nelămurite, ci se și limpezesc și se călesc conștiințe. Se cuvin remarcate, la Dorel Dorian, și maturitatea construcției dramatice, și știința de a creiona

cu ușurință, din cîteva linii, un personaj. Schițarea aceasta (Dorian și-a început activitatea literară ca autor de schițe) dă totuși personajului potențialul trăirii pe parcursul dramei.

Firește, asupra însușirilor artistice ale autorului se poate — și e cazul — să se vorbească mai mult și în perspectiva laturilor încă stingace pe care le prezintă. Aci nu facem decît să le notăm și să adăugăm că lui Dorian îi este caracteristic și un anume fior liric, care-l însoțește aproape permanent, o „stare subfebrilă” ce face ca pulsul interior al acțiunii să bată mai frecvent și mai amplu.

Debarasindu-se de un mic balast de replici ce încarcă uneori acțiunea, menținînd-o la aceeași tensiune pe tot parcursul (în cazul de față, piesa scade în ritm către final), Dorel Dorian va avea numai de cîștigat. Legat de realitate, Dorian a ridicat prin piesa sa *Dacă vei fi întrebat* o problemă politică de actualitate.

Spectacolul regizat de Dinu Negreanu a pornit de la intenția servirii cît mai fidele a textului dramatic. Păstrarea nealterată a convenției în trecerile de planuri e o inspirație fericită — eroii nu-și schimbă costumele, nici machiajul, intră firesc dintr-un cîmp al acțiunii în celălalt; Elena, brutalizată de Mihai și Walter, se întoarce zburlită, cu rochia mototolită, în fața judecătorului căruia i-a povestit episodul. Se apelează în acest fel la înțelegerea superioară, rațională, a spectatorului, la emoția lucidă, deci mai politică, directă, nemijlocită!

În general, actorii au fost bine călăuziți, ținîți la diapazonul unor registre medii, neostentative, urmărindu-se redarea tensiunii tinerești și lirice a textului.

Păcat însă că schimbarea de planuri în acțiune se face totuși pe linia celei mai simple rezistențe: ridicarea fundalului și mutarea eroilor în planul nou creat, ceea ce nu contribuie la menținerea unei atenții încordate din partea spectatorilor, dimpotrivă. O căutare mai plină de fantazie ar fi accelerat și ritmul piesei (pe alocuri, cam molcom și uniform) și ar fi adîncit poate și unele caracterizări. Fiorul tinerească, spontan, al textului trebuia susținut constant (mai ales de Vasilica Tăstaman, declarativă, exterioară și „alintată”), în timp ce unii dintre eroii înaintați (mai ales Septimiu Sever) trebuiau mai bine reliefați.

Pivotal principal al piesei l-a constituit personajul judecătorului Dragomir (Ionescu-Gion). Interpretul — divers, cu forță dramatică, sensibil și receptiv — trebuia să stimuleze îndoiala, oscilația (deși convinge-



rea sa era bine formată), trebuia să conducă acțiunea ferm, să înnoade episoadele și mai ales să sugereze adâncul umanism caracteristic eroului. Actorul a găsit, în cea mai mare măsură, registrele interioare pentru a-și contura eroul; el trebuie totuși să se mai ferească de acea ostentație a lucidității și a inteligenței (ce încă — pe alocuri — ne amintește rolurile sale din *Vrăjitoarele din Salem* și *Montserrat*). V. Ronea în latifundiarul Roznoveanu, fără efort, și-a redesenat liniar un personaj pe care l-a purtat (cu succes, de altfel) în multe piese; el a fost însoțit, cu o tentă satirică puțin caricaturală, de Nelly Sterian (în rolul doamnei Roznoveanu). Odioasa odraslă a Roznovanilor, bestie și criminal cinic totodată, și-a găsit în Mircea Albulescu un interpret care a știut să fie suficient de agresiv și antipatic. Un pion important în desfășurarea acțiunii, Elena —

fata care își rezolvă destinul numai în condițiile unei lumi noi —, a găsit în Gina Petrini o interpretă discretă, degajată, care a știut să ocolească melodrama. Gh. Ghiulescu a avut de interpretat pe maiorul hitlerist Walter — amestec de criminal fascist și filozofard de tipul Spengler-Rosenberg, pe care l-a marcat însă prin procedee scenice prea des uzitate și printr-o mască nefirească de adolescent puber. Merită a fi semnalate și câteva reușite apariții episodice: Paul Sava, o compoziție inteligentă și reliefată, un judecător de instrucție de tip vechi, care-și filtrează tăcut veninul și ura sub aspectul unui calm aparent; Ana Negreanu — în o bătrână ramolită, ecou al unor vremuri apuse și ireversibile; Carol Kron — în rolul unui bătrîn paznic bonom și plin de înțeleșuri.

Interpreții spectacolului de la Teatrul Municipal s-au dedicat cu rivnă textului, pe

care l-au realizat scenic într-un timp destul de scurt pentru a fi prezenți în cadrul Decadei Culturii. Regizorul Dinu Negreanu și actorii din *Dacă vei fi întrebat* au știut să găsească interesante soluții în spectacol, și dincolo de lipsurile semnalate — și de-

sigur, care vor fi înlăturate pe parcurs — au făurit un spectacol al cărui succes de public va fi urmarea firească a propriei sale valori.

Al. Popovici

FAPTUL CONCRET ȘI SEMNIFICAȚIA LUI

Teatrul de Stat din Ploiești: *Explozie întirziată* de Paul Everac

Premiera: 22 august 1959. Regia: Harry Eliad. Decoruri și costume: Eugenia Buluc Marinescu. Distribuția: Zephy Alșec (Dr. Valeriu Cristea); Maria Bondar (Fana); Toma Caragiu (Vintilă Gîrțu); Maria Lăzăreanu (Marguerite Conțescu); Jeanine Tomescu (Jeanine Cretzianu); Liana Dan Riza (Fata din casă); Mihail Balaban, Virginia Bejan, Virgil Dumitrescu (Pacienții); Silviu Lambrino (Bolnavul); Grigore Pogonat (Celălalt doctor).

Nu o dată mi s-a întâmplat să întîlnesc un autor care să nu știe ce titlu să dea lucrării sale dramatice, chiar după ce aceasta căpătase contururi concrete, personajele începuseră să-și trăiască viața proprie, iar conflictul se desfășura într-un ritm menit a ține treaz interesul spectatorului. Nu de mult am asistat chiar la un concurs neobișnuit, organizat de un teatru în rîndurile colectivului, pentru găsirea unui titlu potrivit unei piese noi, care trebuia să fie prezentată peste puțină vreme publicului. Și nu o dată, titlul cu care pornește la drum autorul, suferă modificări radicale succesive, cu fiecare nouă variantă a lucrării, sau chiar în cadrul aceleiași variante.

Găsirea unui titlu nu este deloc o problemă formală, și nici una minoră, neesențială, cum cred unii. A găsi un titlu înseamnă de fapt a găsi o formulă concentrată, lapidară, pentru exprimarea ideii centrale a piesei, o formulă care să cuprindă însăși esența operei dramatice. Titlul este el însuși o imagine artistică și corespondența sa cu conținutul piesei reflectă, în fond, claritatea gândirii artistice a autorului și adresa directă a mesajului. Există piese al căror titlu nu spune nimic, pentru că nici autorii n-au avut nimic de spus.

Piesa lui Paul Everac: *Explozie întirziată* nu s-ar fi putut intitula altfel. Explicînd înțelesul titlului, explici de fapt înțelesul lucrării. Este vorba în text, într-adevăr, de o explozie întirziată. Comunistul ilegalist Vintilă Gîrțu este rănit în august 1944 în timpul unei acțiuni primejdioase, de o bombă cu explozie întirziată și, neîngrijindu-se la timp, este amenințat să-și piardă auzul, ceea ce îl aduce, după 14 ani, în cabinetul doctorului

Valeriu Cristea, specialist în O.R.L. Acesta însă este numai faptul concret, care declanșează drama. Dar important în piesa lui Everac nu este faptul concret, ci semnificația lui. Important nu este faptul că Vintilă o întîlnește în casa doctorului pe Fana, fosta sa soție, care l-a părăsit în plină luptă, acum 14 ani, ci semnificația acestei întîlniri. Pentru că această întîlnire nu este un prilej banal pentru depănarea unor amintiri și reînvierea unor sentimente, ci are valoarea unei confruntări și înfruntări, de un puternic dramatism și de profundă semnificație filozofică și etică, între două concepții de viață, între două mentalități. Personajele piesei, păstrînd contururile concrete ale unor individualități distincte, se ridică totodată la valoarea de simbol al unor principii etice aparținînd unor categorii sociale bine definite. Iată în ce constă una din calitățile principale ale piesei lui Everac: sondajul adînc în conștiința personajelor, pentru descoperirea resorturilor sociale, morale, psihice, ale acțiunilor lor și provocarea unor șocuri menite a declanșa noi resorturi și a orienta viața personajelor pe un nou făgaș, dînd spectatorilor prilej de meditație și autoanaliză. Ceea ce ar fi putut fi, într-o dramă burgheză, o meschină dispută între doi bărbați pentru o femeie, devine în piesa lui Everac o amplă și pasionată dezbatere despre ideal, despre fericire, fără a se transforma însă într-o demonstrație rațională, rece. Pentru că eroii nu-și pierd nici o clipă caracterul concret, propriu, idealurile generale de viață pe care le reprezintă făcînd parte organică din structura lor individuală. Omul trăiește pe măsura și în perspectiva idealului pe care și l-a fixat. Viața personajelor lui Everac oferă, din acest punct de

vedere, spectatorului posibilitatea continuă a unor aprecieri și concluzii cu privire la superioritatea și victoria inevitabilă a idealului comunist asupra meschinului ideal burghez, care limitează aspirațiile omului la satisfacerea unor jalnice trebuințe de lux și comoditate.

Semnificația titlului piesei lui Paul Everac depășește cu mult înțelesul faptului concret, relatat. În viața Fanei și a doctorului Cristea apariția lui Vintilă Girțu și confruntarea — cu propria tinerețe, la Fana, cu un ideal de viață radical opus, la Valeriu Cristea — provoacă o răsturnare în conștiință, echivalentă cu o explozie. Comunistul Vintilă reprezintă nu numai imaginea omului care a luptat, în anii grei ai ilegalității, pentru libertate, pentru o viață fericită a poporului, ci poartă cu sine ideea continuității luptei pentru eliberarea conștiinței omului din plasa nimicitoare a mentalității burgheze.

Scrisă cu prilejul celei de a XV-a aniversări a eliberării țării noastre de sub jugul fascist, piesa lui Everac deslușește astfel sensul adânc și bogat al acestei eliberări, care continuă să se desfășoare în conștiința oamenilor, pe măsură ce înțelegerea le este luminată prin acțiunea îndrumătoare a partidului.

Bogată în idei cu caracter major și actual, cu o acțiune care se desfășoară în permanență în plan dublu — fie că e vorba de scenele retrospective, fie că e vorba de scenele din prezent — concentrând în intervalul clasic de 24 de ore, evenimente și momente psihologice corespunzătoare mai multor ani din viața personajelor (printr-un procedeu care amenință să facă școală în teatrul nostru), piesa *Explozie întîrziată* vedește posibilitatea autorului de a minui variate mijloace de argumentare și emoționare artistică.

Colectivul Teatrului de Stat din Ploiești a muncit cu dragoste și devotament pentru realizarea spectacolului și nu se poate spune că rîvna sa nu a dat unele rezultate bune. Merită a fi menționate câteva momente ale spectacolului, ca de pildă întîlnirea lui Vintilă Girțu (Toma Caragiu) cu Fana (Maria Bondar) din actul I, în care cei doi interpreți au comunicat cu emoție reținută diversitatea stărilor sufletești ale personajelor, surpriza revederii, încodirea reciprocă pentru aflarea adevărului, unul despre celălalt, pentru verificarea valabilității propriilor presupuneri, teama de adevăr a Fanei, siguranța calmă și lipsită de ostentație, severitatea nelipsită de emoție și căldură a lui Vintilă. Scena în care tinărul doctor Cristea este cucerit de mediul și modul de viață burghez, prin acțiunea cochetei și acaparatoarei Marguerite (Ma-

ria Lăzăreanu), este de asemenea izbită, după cum izbită este întîlnirea Vintilă-Valeriu din actul III, hotărîtoare pentru rezolvarea conflictului. Interpreții celor doi poli ai conflictului, Zephy Alșec (doctorul Cristea) și Toma Caragiu (Vintilă Girțu), au urmat cu fidelitate liniile personajelor. Blazat, ușor cinic, tratînd bolnavii în raport cu ciștigurile pe care i le pot aduce, discutînd cazurile grave ca pe simple fapte diverse, doctorul Cristea a evoluat în interpretarea lui Zephy Alșec spre rezolvarea procesului de conștiință, lepădînd succesiv cinismul, blazarea, indiferența, meschinăria, trecînd în mod onorabil prin încercarea la care îl supune autorul în actul II, cînd îl definește drept „un băiat mare și mocofan”, fără a ajunge totuși la transformarea totală pe care autorul a sugerat-o în actul III, cînd în conștiința sa are loc „explozia”.

Toma Caragiu a luat ca punct de plecare în compunerea personajului Vintilă umanismul acestuia, imensa dragoste de oameni, care se află la baza tuturor acțiunilor sale, atît în timpul ilegalității cît și mai tîrziu. Tonuri calde, un zîmbet luminos, gesturi puține, calmul pe care-l dă certitudinea victoriei și fermitatea poziției sînt elemente componente ale comunistului Vintilă Girțu. Și totuși, pe alocuri erau necesare cîteva accente mai viguroase, mai aspre chiar, care să contureze chipul luptătorului și să precizeze caracterul comunist, revoluționar, al umanismului său. Este vorba desigur de o nuanță suplimentară, a cărei prezență ar fi îmbogățit mai mult personajul, conturîndu-l mai realist, cu atît mai mult cu cît autorul a făcut greșeala de a-l dizolva în actul III, spre final, în simbolul pe care-l reprezintă, aducînd în schimb un șir de argumente de ordin general. Tonul actorului a devenit aici convențional și mai puțin convingător.

Încă insuficient rezolvate în spectacolul colectivului ploieștean sînt momentele cruciale, de adîncă zguduire în conștiința personajelor. Corectă în bună măsură în descifrarea textului și în stabilirea premiselor spectacolului, munca regizorului Harry Eliad nu a urmărit în suficientă măsură evoluția personajelor spre transformarea lor radicală. De aci, o oarecare scurgere egală a spectacolului, fără suficientă gradăție a intensității, a ritmului interior. Această slăbiciune s-a remarcat îndeosebi în interpretarea actriței Maria Bondar, care i-a dat Fanei sensibilitate și emotivitate, dar a redus procesul sufleteș complex al acesteia la o expresie de suferință egală, întipărită pe față, și un ton de ușoară lamentare, cu inflexiuni la scară minoră. N-am simțit-o în ea pe Fana cea pasionată, care-l

urma pe Vintilă în căutările goale, fiind în stare să răscolească un oraș pentru a-l găsi și să colinde pădurile cu el pentru a-l ascunde de poliție.

Spectacolul, atît în ceea ce privește regia, cît și interpretii, a urmărit îndeosebi redarea faptului concret, neizbutind întotdeauna să implice în acesta semnificațiile. Din această pricină, ca și de pe urma unui defectuos aport al tehnicii, unele scene retrospective și-au pierdut din valoare: scena tăierii cablului electric, plasată în fund, în spatele unei draperii de mătase transparentă cu aspect „salon”, și însoțită de vocea Fanei la megafon (de ce o fi căpătat megafonul în ultima vreme sarcina exclusivă de a transmite gîndurile sau comentariile personajelor dramatice?), a fost lipsită de tensiunea dramatică necesară; la fel, scena de pe coridorul spitalului, din actul III, importantă pentru evoluția doctorului Cristea. Cît despre momentele „reportericești” din actul III, în care

Vintilă Gîrțu încearcă să-i introducă pe Fana și doctorul Cristea în iureșul muncii caracteristic zilelor noastre, ele au fost nesocotite de regie și interpreți; aceștia neavînd aici de jucat fapte concrete, au renunțat să reprezinte semnificațiile. Reproșul desigur trebuie adresat întîii autorului, care a folosit acest procedeu facil și convențional, al succesiunii unor imagini cu caracter documentar, fără a izbuti o integrare organică a lor în structura lăuntrică a personajului Vintilă — așa cum a reușit la începutul actului, în scena cu Fana. Nu e mai puțin adevărat, însă, că mai multă încredere în text i-ar fi ajutat pe interpreți să găsească și mijloacele necesare pentru valorificarea sa integrală și pentru punerea în lumină a bogatelor sale semnificații. Ceea ce, ținînd seama de virtuțile spectacolului prezentat la premieră, este încă posibil de realizat.

Margareta Bărbușă

Teatrul de Stat din Arad: *Explozie întîrziată* de Paul Everac

Premiera: 23 august 1959. Regia: Radu Sorin Grigorescu. Decoruri: Francisc Toth. Costume: Eva Györfly Stache. Distribuția: Valentino Dain (Dr. Valeriu Cristea); Rodica Sanda Tuțuianu (Fana); Ștefan Neagrău (Vintilă Gîrțu); Olimpia Didilescu (Marguerite Conțescu); Viorica Oancea (Jeanine Cretzianu); Costel Atanasiu, Ștefania Goroneanu și Mircea Gherdan (Pacienții); Elena Drăgoi (Erzsi); Vasile Varganici (Bolnavul).

Piesa lui Everac, se știe, e punerea în criză a două personaje, trecerea acestora printr-o evoluție acută și rezolvarea finală prin salt la o calitate umană nouă, superioară. Aceasta, în prezența care determină, argumentează și demonstrează — ca după o operație matematică — a unui al treilea personaj, oglindă și ecran al celorlalte două și în același timp mesager al timpului și societății de azi. Făcînd abstracție de cele cîteva apariții episodice, mai mult de culoare decît cu funcție dramatică, *Explozie întîrziată* e o piesă în trei personaje, cu vîdita și polemica intenție de a fi o replică — prin răsturnare — la vechiul „triunghi” al tradiției boulevardiere. *Explozie întîrziată* e un examen al conștiințelor, cu imediate efecte practice, și ca atare o piesă de zbucium sufletească, de analiză explicită a caracterelor, cu un ritm de tensiune și iminență, ca o criză operatorie. În acest sens s-a și orientat tinărul regizor al spectacolului de la Arad, Radu Sorin Grigorescu. El a înțeles că acțiunea principală, mișcarea progresează rapid prin dialog și pe firul lui, că tensiunea dramatică trebuie împlinită prin timbrul cuvîntului și arderea lăuntrică, permanentă, a personajelor. Acestea se realizează pe

scenă prin ritm, iar în cazul specific, prin ritmul interior al interpretilor și prin accentele replicilor în succesiunea lor. Regizorul s-a convins că mișcările sufletești ale personajelor trebuie urmărite cu repeziciune, instantaneu, declanșarea lor coincidînd aproape cu însăși exprimarea.

Inexperiența l-a dus însă pe Radu Sorin Grigorescu la confundarea ritmului cu *tempo*, ca să vorbim în termenii lui Stanislavski. Ceea ce trebuia să constituie un ritm general, cu o progresie marcată, a devenit în spectacol — desigur, cu unele excepții — *precipitare*, înlănțuire vertiginoasă de replici fără controlul sensurilor și al respirației. Mai ales în actul I, cînd la indicațiile de regie s-au adăugat și emoțiile premiei.

Dar în afară de ritm, piesa mai ridică o problemă (la Arad mai mult decît în alte părți) de ordin tehnic. Dezbaterea de idei și sentimente e întreruptă, la intervale, de cîteva evocări sau retrospectii (care se suprapun introspecției personajelor): cînd Fana, cînd Valeriu, cînd Vintilă își amintesc de unele clipe din trecut, ce lor li se par cruciale, le povestesc, și asta se traduce scenic prin întreruperea acțiunii și crearea unei noi ambianțe, unui nou



Scenă din actul III — Teatrul de Stat din Arad

cadru: scenă în scenă. La Arad, spațiul nu permite respectarea indicațiilor de autor (secționarea în diagonală a scenei), singura soluție rămânând aceea a feței de cortină interioară, pictată. Operația s-a desfășurat destul de anevoios, cerînd un supraefort actorilor, care i-a făcut să se resimtă în restul acțiunii scenice (schimbarea în fugă de locuri, de costum, de machiaj etc.). În ansamblu, modificarea de scenă a dat spectacolului un accent străin, de artificialitate, de convenție silită.

Interpretarea actorilor n-a fost omogenă, ceea ce — fiind vorba de trei personaje esențiale — a influențat evoluția spectacolului. Cel mai bine axat pe datele rolului, acoperindu-le cu eficiență, a fost Valentino Dain (Valeriu). Am admirat la acest actor — obișnuit cu roluri de june-prim — maturitatea gândirii scenice, vigoarea reținută, controlată, cu care a marcat momentele de tensiune, sobrietatea gestului, timbrul clar al vocii. Dacă n-ar fi fost precipitarea din actul I, am fi vorbit de un rol perfect realizat. Această din urmă

observație e valabilă și pentru Rodica Sanda Țuțuianu (Fana), care a avut numeroase clipe de trăire autentică, mai ales în polemica față de Valeriu. Actul II, încredințat aproape în exclusivitate acestor doi actori, a fost și cel mai bun din întreg spectacolul.

Pentru rolul lui Vintilă, Ștefan Neagrău a fost prea tânăr, insuficient de matur, deși accentele de căldură, de înțelegere omenească au fost bine gândite și chiar exprimate. Totuși, în ansamblu, personajul n-a fost susținut suficient și, ca atare, balanța conflictului și a spectacolului a apărut ușor dezechilibrată, în sensul că mesajul tonic, de înnoire, al piesei n-a pătruns cu toată plenitudinea în public.

Montat după doar trei săptămâni de lucru, spectacolul *Explozie întîrziată* de la Arad mai necesită șlefuiți în ritmul general, ca și o mai profundă caracterizare a personajului Vintilă, principalul purtător de mesaj.

S. G

Teatrul Municipal: *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius

Premiera: 14 august 1959. Regia: Horea Popescu. Decoruri: N. Savin. Costume: Elena Forțu. Distribuția: Ștefan Ciubotărașu (Vlaicu); Marietta Rareș (Ana); Chiriță Misail (Toma); Benedict Dabița și Mihai Mereuță (Toader); Petre Gheorghiu (Mitru); Octavian Cottescu și Dan Damian (Andrei); Lucia Maria (Ilinca). V. Tastaman și Maria Marsellos (Fira); Mircea Bașta (Zamfir); Mimi Enăceanu și Aurora Șotropa (Tinca lui Băluță).

Încă o piesă despre colectivizare, încă un document artistic despre prefacerile revoluționare săvârșite în viața poporului nostru în ultimii cincisprezece ani. În suita pieselor de teatru pe tema socializării agriculturii, *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, cea dintâi premieră a Teatrului Municipal din stagiunea aceasta, prezentată în Decada Culturii, ocupă un loc special, după cum în dramaturgia autoarei piesa aceasta reprezintă un nou stadiu de afirmare.

Autoarea își restringe, în această piesă, orizontul de observație și își concentrează interesul asupra vieții unei singure familii de țărani, asupra lui Vlaicu și a lor săi. Piesa capătă caracter de generalizare prin analiza atentă, aplicată, a psihologiei țăranului mijlocăș și își extinde forța mobilizatoare și educativă prin datele sigure cu care tipizează această categorie socială.

Lupta pentru formarea conștiinței de clasă a țăranimii muncitoare constituie de fapt obiectivul majorității pieselor închinete colectivizării, iar explicarea instinctului de proprietate al mijlocășului oferă material dramatic mai tuturor acestor piese.

Lucia Demetrius nu merge deci pe drumuri neumblate; ea aduce însă în chip creator căile de acces către înțelegerea acestei mentalități specifice și dă „dramei” mijlocășului finalitatea ei logică, cerută de istoria victorioaselor vremi pe care le trăim.

Ca și în penultima sa piesă, *Arborele genealogic*, Lucia Demetrius a reușit și aici să creeze în jurul personajului central, în jurul omului tare și sigur de el, stăpîn pe viața și aspirațiile întregii sale familii, o atmosferă de subordonare, la care consimt, împotriva realelor dispoziții temperamentale, toate celelalte personaje. În umbră lui Vlaicu gravitează deci și certăreața lui nevastă, Ana; de mentalitatea lui îngustă, de interesele sale materiale, sint legate, pînă la un moment dat, acțiunile fiului său Toader, care argățește de pomană ani de zile la un unchi chibabur și necinstit, în speranța deșartă că îi va moșteni averea; de calculul meschin al lui Vlaicu e condiționată un timp și lipsa de hotărîre de a intra și a lucra în colectivă a celui-lalt fecior, Andrei, cel „moale” și fără drept de replică în fața tatălui.

Singurul dintre feciorii lui Vlaicu care se opune deschis, cu demnitate și curaj, acestei autorități abuzive este cel de-al treilea fecior, Mitru, personaj înaintat al piesei, pe umerii căruia autoarea lasă greaua sarcină de lămurire ideologică și de eliberare morală a celorlalți membri ai familiei. Înfrînt în pretențiile sale absurde de stăpîn al vieții altora, „trădat” și de ultimul său ajutor, care intră de asemenea în colectivă, descoperit în propria lui dirzenie sufletească de femeia care l-a iubit în tinerețe, Vlaicu înțelege singur adevărul său rost în marea familie a colectivizatorilor, în care-l cheamă cu hotărîre propriii lui copii.

Piesa, după cum se vede, e construită pe o linie ascendentă simplă, mesajul de încredere în forțele noului transmițându-se cu putere aproape în fiecare scenă, pentru ca să culmineze, așa cum era de așteptat, cu rezolvarea finalului. Aceasta, ni se pare, a constituit principalul merit al piesei: pasul înainte pe care-l realizează, cu această lucrare, Lucia Demetrius. S-ar putea obiecta autoarei că și-a menținut eroii în izolare față de vibranta realitate a satului, despre care nu răzbesc în scenă decit ecouri politice aduse în discuție de cele două personaje destul de schematice și ele, Tinca și Zamfir, și create parcă anume cu acest scop.

S-ar putea discuta asupra oportunității caracterului discursiv al unora din replicile „pozitivilor”, Fira sau Mitru; despre tendințele de poetizare cu orice preț a dialogului dintre cele două cupluri de îndrăgostiți (Fira-Andrei; Tinca-Mitru). Dincolo de aceste laturi, Lucia Demetrius dovedește însă cu această piesă — nu numai cunoașterea lumii sătești și o deosebită înțelegere față de eroii săi, ci și, ceea ce e esențial, o participare sinceră, plină de afecțiune și entuziasm, la descrierea lor dramatică. Să adăugăm la aceasta încă un fapt: recunoscutele sale posibilități de sesizare psihologică, subtilitatea cu care ne-a obișnuit să-și considere personajele. Lucia Demetrius le însoțește, de această dată, de o vervă dramatică deosebită, de o dezinvoltură a replicii pe care le bănuim iscate exclusiv de suflul de încredere cu care-și întovărășește



Scenă din actul I

personajele de la prima lor apariție în scenă.

Valorile textului au fost evidențiate în spectacol de regia lui Horea Popescu. Regizorul care a pus în scenă în stagiunea trecută, cu succes, *Răzeșii lui Bogdan*, își verifică o dată mai mult virtuțile sale de artist cunoscător al sufletului țaranului nostru, al satului românesc, în special în această perioadă istorică a evoluției sale. Calitatea de bază a viziunii regizorale este că a făcut să evolueze pe scena Municipalityului, țărani adevărați ai zilelor noastre; că a ocolit pericolul pitorescului de fațadă, al idilizării anumitor situații, la care se preta uneori textul. Decorurile și costumele (scenografia, N. Savin) s-au acomodat acestei viziuni sobre, dar expresive. Aceasta, ca o primă trăsătură a realizării regizorale; a doua, nu mai puțin importantă, este că Horea Popescu a știut să imprime întregului spectacol un puternic suflu de optimism, a făcut ca replicile colțuroase ale lui Vlaicu să fie spuse pe un ton hitru, a lăsat pe Mitru să-și înfrunte tatăl cu zîmbetul pe buze și cu inima deschisă, iar Ilincăi, soției acestuia, i-a păstrat, în ciuda înșepăturilor veninoase ale soacrei sale, mereu forța luminoasă și cuvintul blajin. De altfel, intențiile regizorale au și fost excelent servite de o distribuție sudată în ansamblul său pînă la ultimul detaliu. Nu se poate concepe desigur nivelul artistic al acestui spectacol, fără admirabila vitalitate scenică a lui Ștefan Ciubotărașu, fără cu-

noscutele și mereu proaspetele sale posibilități de explorare a sufletului uman, fără măsura mereu nouă cu care-și dozează umorul.

Nu se poate vorbi, de asemenea, despre succesele acestui spectacol, fără a sublinia valorosul aport al interpretării tinerilor și talentaților actori ai Municipalityului, Octavian Cottescu (Andrei) și Petre Gheorghiu (Mitru), maniera deosebită cu care au știut să contureze destinele diferite și totuși comune ale celor doi feciori ai lui Vlaicu. Reținem de asemenea vina de autenticitate emoțională a lui Benedict Dabija, în rolul lui Toader, argatul păcălit, salvat prin auto-convingerea asupra perspectivei muncii elibate; succulența replicilor sale și forța de interiorizare care încălzește contururile personajului. Nu se pot, de asemenea, omite grația, nici puritatea cu care Lucia Măra colorează personajul Ilincăi și nici degajarea, poate puțin prea „învățată” și livrescă, a Vasilicăi Tastaman în rolul bătrănoasei Fira, după cum trebuie remarcate cu interes realizările ușor caricaturale ale Mariettei Rareș (nevasta lui Vlaicu) și Chiriță Misail (cumnatul Toma). În apariții episodice, Mimi Enăceanu (Tinca) și Mircea Bașta (Zamfir) se integrează în atmosfera de sinceritate și lipsă de artificiu care stăpînește întregul spectacol. În general, o remarcabilă realizare de artă cu care Teatrul Municipal și-a deschis promițător noua stagiune.

Angela Ioan

Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș: *Arcul de triumf* de A. Baranga

Premiera: 19 august 1959. Regia: Vlad Mugur. Decoruri și costume: Jules Perahim. Distribuția: Kőszeg Margit (Valeria Zapan); Mogyorósi Győző (Dr. Sava Zapan); Borovskí Oszkar (Ageamolu); Mende Gaby (Jeni); Sarlai Imre (Mayer Bayer); Lantos Béla (Titu Priboiești); Tamás Ferenc (Fanache Verzea); Gömöri Emma (Zinca); Erdős Irma (Magda); Csorba András (Matei); Tóth Tamás (Tudose); Kiss László (Oprisan); Nagy Iózsef (Gligore); Kovács György (Ciolac); Ferenczi István (Tătaru); Jeney Ottó (Von Stumm); Lohinszky Loránd (Klemm); Gyarmati István (Miluță Jipa); Nagy Imre (Panait); Suba Endre (Primarul); Kellán Sándor (Președintele tribunalului); Tarr László (Ionescu); Nemes Sándor (Manole); Varga Iózsef (Dudă); Faluvégi Lajos (Dominte); Bedő Ferenc (Ion); Sinka Károly (Soldatul sovietic).

Invitați la Tg. Mureș să contribuie la realizarea spectacolului festiv *Arcul de triumf* — prin care teatrul de acolo a cinstit cea de a 15-a aniversare a Eliberării — regizorul Vlad Mugur și scenograful Jules Perahim au căutat să dea o versiune scenică plină de prospețime și de actualitate, poartând toate valorile textului și ținând seama de factura acestuia.

Piesa lui Baranga e, mai degrabă, o *narațiune*, o înfățișare epico-dramatică a uneia din multiplele acțiuni patriotice, conduse de partid, care au dus la înfăptuirea Eliberării. Cu alte cuvinte, e o *cronică* a zilelor din preajma lui 23 August 1944. Caracterul acesta de cronică a fost fixat și subliniat cu multă pregnanță în cadrul plastic al spectacolului. Plecând de la o sugestie a textului (atât grupul fugarilor, în frunte cu generalul Ageamolu, cit și cel al comuniștilor, condus de Magda, consultă, în tablourile 1, respectiv 2, harta operațiunilor militare), Jules Perahim a proiectat întreaga desfășurare a piesei pe o imensă hartă a Europei, ca fundal permanent, luminând ingenios în momentele potrivite, porțiunea din jurul Carpaților, adică însuși locul geografic al acțiunii. Printr-o asemenea soluție plastică, Perahim a asigurat *Arcului de triumf* o mai mare anvergură, închipuind piesa ca pe unul din multiplele documente dramatice europene ale supremei înclăștări pentru doborârea fascismului, pentru libertatea popoarelor. Deasupra fiecăreia din cele patru ambianțe (casa Zapan, casa conspirativă a Magdei, siguranța, casa lui Mayer Bayer) stă, tot ca element fix, un medalion ornamental în care e înscris anul 1944, subliniindu-se astfel încă o dată caracterul de cronică al lucrării dramatice. În tratarea decorului propriu-zis, Perahim a mers pe calea unei stilizări și esențializări sobre, atât în liniile și volumele panourilor sau ale recuzitei, cit și în culorile, folosind lumina în tonuri fundamentale de albastru, alb și purpurii. Pentru teatrul din Tg. Mureș, decorul lui Jules Perahim a constituit o sensibilă și, am zice, necesară înviorare față de sceno-

grafia din ultimul timp, amenințată — cu unele excepții — de o rutină în sens naturalist.

Vlad Mugur a știut să grefeze cu expresivitate jocul actoricesc pe acest excelent cadru plastic, izbutind — la rindul lui — să stabilească și regizoral stilul de cronică al spectacolului. În sensul acesta, sarcina lui Mugur a fost de a crea, din gesturi și atitudini cotidiene, *portrete* dramatice care să populeze viabil narațiunea cronică-rească de pe scenă. Regizorul a propus, astfel, celor mai multe dintre personaje soluția compoziției, creind un fundal omenesc divers și colorat, din care a desprins cu pregnanță figura nobilă a Magdei, a lui Oprisan sau a Valeriei. Conflictul dramei a luminat în felul acesta nu numai pozițiile ideologice, politice, antagoniste, ale celor două tabere — comuniștii, de o parte, și burghezo-moșierimea, de cealaltă — ci și cele morale, de caracter, ale acestora, subliniind calitatea umană superioară a luptătorilor patrioți și satirizând — în conformitate cu intențiile textului — marasmul burgheziei și moșierimii, care, la 23 August 1944, urmau să primească o lovitură hotărâtoare. Asigurind fiecărui personaj un profil net — ca într-o frescă — regia n-a neglijat, pe de altă parte, mersul dramatic al acțiunii, dozându-i cu măsură alternativele momente de urgență (ridicula precipitare a „fugarilor” din tabloul 1), de calmă cumpănire a situației (tabloul 2, în casa conspirativă), sau de teroare (tablourile 3 și 5, la siguranță), de suspensie dramatică (ingrijorarea Magdei, în tabloul 4) sau de ușor lirism (în același tablou). De remarcat, de asemenea, e realizarea finalului, unde cu câteva personaje doar, regizorul a compus un tablou plastic emoționant, profilind figura lui Oprisan, a Magdei și a Soldatului sovietic, ca și cele ale muncitorilor înarmați, prinși în plină lumină și proiectați pe fundalul inundat de purpuriul zorilor care s-au înălțat în marea zi de 23 August 1944.

Interpretările actoricești au fost, în marea lor majoritate, de foarte bună calitate, chiar



dacă unele n-au fost susținute mereu cu aceeași intensitate și stil. Se cuvine amintită, printre cei dintii, Erdős Irma, care, în special în primele tablouri, a dat un relief deosebit Magdei, prin căldura, prin echilibrul și chiar forța dramatică imprumutate personajului. Spre final, în schimb, interpreta și-a diminuat tonusul dramatic, lăsând impresia că în tabloul de la Mayer Bayer, luptătoarea a cedat prea mult îndoielii semănate de trădarea lui Matei. (Aceasta, după scena înfruntării cu Matei, jucată cu suficient dramatism.) Csorba András a construit cu finețe psihologică figura trădătorului Matei, căruia i-a subliniat și micimea suflătească, și panica răspunderilor viitoare, și cruzimea disperată cu care-și vinde tovarășii și pe propria lui soție.

În Valeria Zapan, Köszegy Margit a întruchipat o mamă sensibilă și plină de demnitate omenească și patriotică, deși

construcția rolului a apărut, în ansamblu, prea sumară, nepotențată la maximum de resursele binecunoscute ale actriței. Dimpotrivă, Kovács György a compus cu mare abundență de mijloace tipul călăului Ciolac, șeful siguranței. Artistul și-a trecut personajul printr-o întreagă gamă de nuanțe și de ipostaze, concepindu-l — spre deosebire de alte interpretări anterioare ale lui Ciolac — cu mijloace din cele mai subtile și rafinate. Ciolac a apărut astfel inteligent, flexibil, neprevăzut, și am găsit că e o versiune interesantă și inedită. Totuși, trebuie arătat că în prima parte a rolului (tabloul 3), Kovács și-a supralicitat compoziția, în sensul unei satirizări excesive, făcute pe alocuri cu atitudini și gesturi exterioare, lipsite de semnificație. În actul III, însă, interpretul și-a câștigat adevărata măsură, creînd momente de autentică valoare artistică.

Ținând în primul rând la exprimarea omeniei și nobleței de caracter a lui Mayer Bayer, ceea ce e meritoriu, Sarlai Imre a neglijat în parte să dea personajului savoarea hazlie, cerută de text. Mayer Bayer a apărut astfel cu o demnitate resemnată, întrucîtva prea trist, fără scintele de duh cu care ne-a obișnuit, de pildă, interpretarea lui Jules Cazaban. Expresiv satirizat, personajul înfățișat de Lantos Béla (Titu Priboiești), în timp ce ofițerul S.S. (von Klemm), interpretat de Lohinszky Loránd, a fost palid schițat în raport cu talentul actorului, capabil de compoziții din cele mai izbutite.

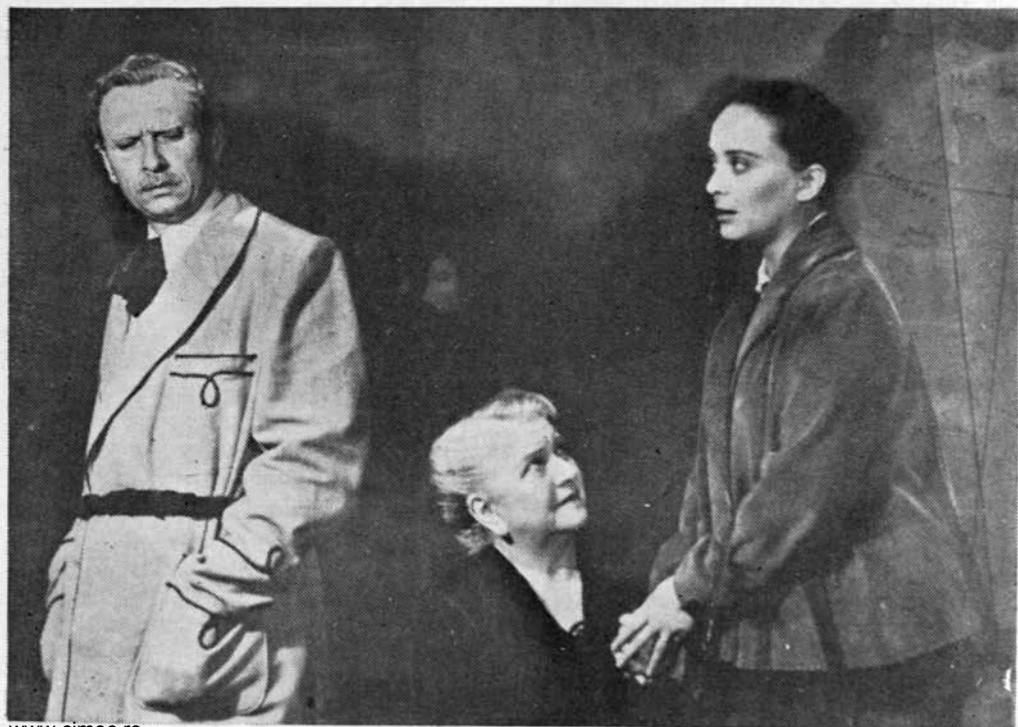
Deși a avut un rol de redusă participare la dialog, Kiss László a fost, pentru noi, adevărata revelație a spectacolului, tocmai pentru că a izbutit să marcheze semnificația și statura eroică a lui Oprișan, dincolo de datele oferite de text. Figura muncitorului comunist Oprișan, a luptătorului neînfricat pentru libertatea și fericirea poporului, a dobîndit, grație interpre-

tării lui Kiss, o măreție demnă și foarte prețioasă în spectacol. E un exemplu de realizare actricească pe *semnificația*, pe *mesajul* personajului, care depășește dimensiunile mai mult sau mai puțin reduse ale textului vorbit.

Spectacolul regizat de Vlad Mugur, în decorurile lui Perahim și cu participarea dăruită a întregului colectiv artistic și tehnic, a pus în valoare piesa lui Baranga, evidențiindu-i actualitatea și trăinicia în timp. Dialogul a răsunat proaspăt, bogat în idei și înțelesuri, scris parcă în ajunul mării sărbători. Pentru Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș, *Arcul de triumf* înseamnă un pas înainte în asimilarea valorilor certe ale dramaturgiei noastre originale, ca și în arta spectacolului. Se poate spune că teatrul din Tg. Mureș a sărbătorit marea zi a Eliberării printr-un spectacol de înaltă ținută patriotică și artistică, făcîndu-se ecoul și cronica incandescentelor clipe cînd partidul a dus poporul nostru la strălucita biruință de la 23 August 1944.

Fl. P.

Scenă din actul I



Teatrul Tineretului : Ediție specială de Mariana Pîrvulescu

Premiera : 22 august 1959. Regia : N. Massim. Decoruri și costume : I. Mitrici. Distribuția : Al. Ciprian (Horia Pascu) ; Lilliana Țicău (Ileana Gheorghiu) ; Florin Vasiliu (Ion Aldulescu) ; Cornel Gîrbea (Neculai Apetrei) ; Ion Ciprian (Tudor Leahu) ; George Păunescu (Andrei Munteanu) ; Mircea Anghelescu (Ghiță Marieș) ; H. Polizu (Moș Aron) ; Gh. Mihalache (Textilistul) ; Mișu Andreescu (Sandu) ; Vasile Dinescu (Un utecist) ; George Costin (Buzatu).

Piesa Mariane Pîrvulescu ne introduce în atmosfera zilelor revoluționare de după 23 August 1944, în atmosfera neuitatelor zile de luptă ale comuniștilor pentru instaurarea regimului democrat-popular.

Sintem în redacția ziarului regional de partid „În zori”, într-o capitală de județ prin care a trecut frontul. Redacția trăiește, învață și luptă, muncind zi și noapte, în condiții deosebit de grele, pentru ca adevărul, cuvîntul Partidului Comunist să pătrundă în mase. Zile de luptă împotriva opoziției partidelor istorice și a grupurilor lor huliganice, pentru sprijinirea acțiunilor țăranilor în înfăptuirea reformei agrare.

Tinerii redactori ai ziarului, în majoritatea lor uteciști, sînt surprinși în momente de frământare permanentă, în momente de clarificare și călire a propriilor lor conștiințe, în momente de luptă, nu numai cu penița, ci și cu arma ; nu numai în redacție, ci și pe teren, pe baricade. Și, tot astfel cum redactorii părăsesc redacția pentru a lupta, pentru a apăra ceea ce scriu, ceea ce îi învață partidul, tot așa cum redactorii se transformă în luptători — și luptătorii se transformă în redactori.

Țăranul Neculai Apetrei, vechi corespondent al ziarului, aduce vestea crimelor făptuite împotriva țăranilor în satul Ivesți, de jandarmii conduși de vătaful Buzatu. Din povestirea lui ia naștere articolul demascator pe care ziarul îl publică, articol scris de Neculai, devenit ziarist, articol care va sprijini acțiunile revoluționare ale țăranilor. A doua zi, în oraș, muncitorii fabricii de bumbac descoperă în baloturi arme ascunse, pentru a fi folosite de reacțiune împotriva maselor populare ; armele sînt ridicate de către un necunoscut ; tot în aceeași zi, sediul clubului țăranștilor e devastat provocator chiar de ei, pentru ca vina să cadă asupra comuniștilor ; un om — iarăși necunoscut — este surprins susținând documente importante. Din descrierea hoțului și a celui care a luat armele, Neculai recunoaște pe instigatorul măcelului de la Ivesți, pe Buzatu. Porniți pe urmele acestuia, redactorii îl prind și hotărăsc publicarea documentelor, dovada acțiunilor provocatoare ale reacțiunii. Bănde de huligani răspund asediind redac-

ția ; tinerii nu precupețesc nici un efort, și cu toate că tocmai în acest moment, redacția descoperă în sinul ei caracterul defetist al lui Ghiță Marieș, ziarul apare la timp. Dar, în toată luptea dintre muncitorii veniți în ajutorul gazetei lor, și huligani, un glonte doboară pe utecistul Ion în momentul în care acesta răspindește foile proaspăt ieșite din rotativă. Redacția pierde un om de nădejde, dar munca eroică a tinerilor gazetari e încununată de izbîndă : se anunță legiferarea reformei agrare și proclamarea guvernului de largă concentrare democratică. Articolul de fond care consemnează victoria comuniștilor îl va scrie noul redactor, țăranul Neculai ; redacția continuă lupta.

Mariana Pîrvulescu și-a conceput piesa ca pe o paralelă între viață și ziar, urmărind continuu reflectarea evenimentului social în atitudinea tinerilor ziariști, în formarea caracterelor lor.

Evocînd lupta, munca, gîndurile și idealurile acestor uteciști, piesa demonstrează rolul activ al presei comuniste în înarmarea ideologică și în transformarea etică și politică a oamenilor.

Prima impresie pe care o degajă piesa *Ediție specială* este aceea a autenticității faptelor pe care le relatează. Apare evident faptul că tinăra autoare a trăit și a participat la aceste acțiuni ale uteciștilor, că ea a cunoscut frământarea momentului istoric, patosul lui revoluționar ; este, de asemenea, evident că autoarei îi sînt familiare eroismul uteciștilor, romantismul lor, atmosfera și febrilitatea caracteristice unei redacții din acea vreme.

Se simte în piesă suflul realității istorice, procesul de transformare și de creștere a uteciștilor luptători. Se simte entuziasmul, ca și combativitatea acestor dirji și visători redactori, conștiinți de misiunea lor ideologică.

Relatarea exactă, autentică, replica scurtă, vie, fișa biografică și caracterologică precisă a eroilor dovedesc spiritul de observație ascuțit al martorului ocular, pana ziaristului. Faptele trăiesc însă în amintirea autoarei și sînt prezentate gazetărește ... „din mers”, oarecum la modul brut. Toate acestea trădeză pe debutantul în



Scenă din spectacol

teatru, căci, dramaturgic, piesa Marianeî Pîrvulescu nu e deplin realizată.

La insuficiența unui conflict central, se adaugă și lipsa unei mai adînci explorări a universului moral al eroilor. Pentru culoare, autoarea însășilează o idilă între Ion și tinăra redactoare Ileana. Pentru variație, unul dintre redactori, Ghiță Marieș, afișează neîncredere în lupta ziarului, confuzie ideologică, fapt pentru care e alungat. Dar fisurile piesei sînt mai mari la capitolul construcției dramatice, capitol în care autoarea recurge la facilități și efecte-surpriză, neconsistente, neconvingătoare. Planul al doilea al acțiunii, fundalul social ce determină acțiunea dramei, este adus forțat în scenă: același Buzatu este recunoscut ca fiind autorul tuturor provocărilor.

Pentru ca lucrarea să se fi acordat cu genul căreia i s-a dedicat, ar mai fi trebuit un plus de fantezie în îmbogățirea substanței faptelor, ideilor și caracterelor, un plus de poezie, care să fi făcut ca relatarea gazetărească să devină dramatică, să devină o piesă, adică un fapt de viață, în stare a fi reîrăit și în stare să emoționeze.

Această pulsație, această vitalitate ne așteptam să le vedem realizate — ca primă sarcină a regizorului și actorilor —

măcar în spectacol. Din nefericire, însă, nici spectacolul Teatrului Tineretului nu a răspuns suficient acestei cerințe. Textul a sunat, aci, mai ales în ultimele acte, alb, monoton; replicile n-au căpătat semnificații determinante în evoluția caracterelor sau a conflictului.

Ceea ce nu a sesizat regizorul N. Massim în piesa Marianeî Pîrvulescu, a fost ritmul interior al personajelor și al evenimentului istoric. Acțiunea grupului de redactori este de fapt, în condițiile istorice date, o acțiune eroică. Eroismul uteciștilor nu este însă un eroism de bravadă, nu este pur romantic, ci prin excelență politic și patetic.

Regizorul a subliniat însă în spectacol prea puțin acest eroism, această tensiune revoluționară, lăsînd, ori — poate, furat de tineretea eroilor — cerînd chiar ca toată acțiunea piesei să apară ca o acțiune... băiețească. Pedalarea pe atributul exterior al tineretii, pe o anumită vioiciune fizică a interpreților, a diminuat maturitatea și gravitatea misiunii politice a tinerilor gazetari, importanța existenței și apariției unui organ de presă al partidului. La acest lucru a contribuit și distribuția lui Al. Ciprian, în rolul redactorului-șef Horia. Actorul, contraindicat prin înșeși datele inițiale ale personajului, l-a interpretat pe

Horia cu un surprinzător calm, care friza indiferența (și nu hotărârea sau maturitatea, cum probabil a intenționat), debitin-du-și partitura la un ton declamator și fals retoric. Or, Horia nu este numai redactorul-șef, nu este numai o funcție; Horia este ideologul redacției — comunist și vechi ilegalist —, el reprezintă cuvântul partidului. Această calitate, interpretul n-a izbutit s-o trăiască artistic și nu a știut să o realizeze nici în raport cu ceilalți protagoniști — membri ai redacției — care s-ar fi cerut să apară uniți în jurul lui, dar care, lipsiți de forța unificatoare a redactorului-șef, au acționat independent, spărgând unitatea colectivului redacțional și actoricesc, căutînd, pe măsura forțelor proprii, să se individualizeze, unii mai mult (I. Ciprian, Mircea Anghelescu), iar alții mai puțin (C. Gîrbea și G. Păunescu). Singurii care ne-au amintit că trăiesc, și că trăiesc nu numai pentru apariția gazetei lor, în care cred și pentru care luptă, ci și pentru o cauză socială, au fost Liliana Țicău și Florin Vasiliu. Liliana Țicău a împrumutat neobositele redacționale Ileana Gheorghiu farmec și candoare juvenilă, dar și entuziasmul luptătoare active; Florin Vasiliu a întruchipat luminoasa figură a utecistului Ion cu permanentă vibrație interioară, dezinvoltură și sinceritate.

Revenind la concepția regizorală a spectacolului, trebuie să remarcăm lipsa de claritate scenică cu care regia a marcat importante etape ale desfășurării acțiunii (vestea crimelor de la Ivești; numirea lui Neculai ca redactor, moartea lui Ion etc.), etape existente în text, care pretindeau o gradare a tensiunii climatului revoluționar în care acționează uteciștii. Spectacolul a avut o desfășurare ușor liniară, aritmică (cu toate că au fost eliminate pauzele din-

tre acte). Sincronizarea misiunii ideologice a redactorilor cu abnegația muncitorilor tipografiei și cu evenimentul social care impulsionează munca redacției, a fost escamotată. Un singur exemplu: Horia intră rănit în redacție și grăbește tipărirea documentelor demascatoare; localul redacției este efectiv asediat, dar redactorii, cu un aparent calm, vrînd să nu sezeze pericolul ce-i așteaptă, lucrează intens. În această clipă de mare tensiune, defetistul Ghiță părăsește fricos colectivul, etalîndu-și apoi cinic neîncrederea. În spectacol, Alexandru Ciprian șade doborît pe un scaun în prim plan, cu spatele la public (!) și împarte cu o voce muribundă, într-o atitudine imobilă, sarcini importante, discutînd însă cu apringere atitudine la Ghiță. De departe, de-afară, se aud murmure și gemuri sparte, iar în scenă se aruncă pietre (erau absolut necesare?). Accentul regiei cade pe discuția Horia-Ghiță și nu pe faptul că, în toul asediului, tinerii grăbesc tipărirea gazetei pe care Ion, riscîndu-și viața, o distribuie în mase de pe balcon. Este momentul culminant al piesei, momentul eroic, apoteotic chiar, după care proclamarea guvernului democratic vine ca o incununare, ca o victorie. Acestui moment de „tragedie optimistă” i-au lipsit în spectacol, și poezia tragică, și suflul romantic-revoluționar, el fiind transmis la un registru cu tonalități minore, apatice.

Pentru că unele valențe pozitive ale spectacolului au trecut totuși rampa, așteptăm îndreptările cuvenite și posibile în text și în spectacol, cu convingerea că începutul stagiunii ne va oferi astfel, pe scena Tineretului, spectacolul tineresc așteptat cu ocazia premierei din Decadă.

Emil Riman

O EVOCARE ȘI UN AVERTISMENT

Teatrul Evreiesc de Stat din București : *Opinia publică* de Aurel Storin

Premiera : 22 august 1959. Regia : Franz Auerbach. Decoruri și Costume : Adina Reich și Dan Nemțeanu. Distribuția : Mano Rippel (Autorul) ; Sevilla Pastor (Nevasta) ; Samuel Fischler (Bărbatul) ; Maurice Sekler (Moșul) ; Carol Marcovici (Pictorul) ; Ofelia Strul (Anita) ; Sami Godrich (Ținărul) ; Isac Casvan (Judecătorul) ; Isac Havis (Rudenko) ; Benno Popliker (Jackson) ; Moise Bălan (Schawcross) ; Elias Bercovici (Menthon) ; Sedy Glück (Femeia) ; Abrașa Goldiner (Actorul) ; Ozy Segally (Nebunul) ; Tobias Bălan (Primul judecător) ; Suly Roizen (Al doilea judecător) ; Doly Schreiber (Al treilea judecător) ; Willi Rieber (Al patrulea judecător) ; Heni Lewis Rieber (Cîntăreața) ; Iulian Schwartz (Un singuratic) ; Willi Becker (Cîrciumarul) ; Lupu Bercovici (Chelnerul) ; Solomon Cheptenaru (Unul) ; Carol Feldman (Altul).

Piesa lui Aurel Storin, *Opinia publică*, subintitulată „piesă ziaristică”, își propune să demonstreze că opinia publică — voința oamenilor simpli și cinstiți din lume

— reprezintă o forță de neînvins și că este capabilă să rezolve în favoarea ei problemele păcii și ale războiului. Piesa este un apel și în același timp un avertisment.



Scenă din spectacol

Un apel la solidaritate și la luptă împotriva forțelor războiului. Un avertisment: „Oricum, opinia publică este o realitate. O realitate care se va întoarce totdeauna împotriva acelor care nu vor ține seamă de ea”.

Construită pe ideea că fiecare om a fost, într-o mare sau mai mică măsură, o victimă a războiului, că povestea vieții fiecărui om poate constitui „cel mai puternic act de acuzare din cîte s-au întocmit vreodată”, piesa se prezintă ca un triptic: trei incursiuni în viața a trei oameni, trei sonde în trecut, menite să readucă în memoria spectatorilor cîteva pagini din istoria singeroaselor zile pe care le-au trăit sub apăsarea fascistă. Corul — care simbolizează opinia publică — comentează la sfîrșitul fiecărei evocări faptele prezentate, ia atitudine, exprimă voința de a nu mai tolera repetarea lor.

Caracterul vădit agitatoric al piesei impunea în spectacol o modalitate scenică corespunzătoare.

În spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat, regizorul Franz Auerbach, înțelegînd a-ceastă cerință, nu a prezentat faptele prin prisma celui care, îngrozit de aducerea-aminte a fărâdeleșilor săvîrșite de fasciști, se simte strivit de ele, incapabil de luptă. Firul evocării, pe care o realizează scenic, este străbătut de un permanent îndemn la luptă și nu are, în ciuda faptelor, nimic deprimant.

Personajele, care își povestesc viața și care acuză în numele victimelor, care le-au fost frați, surori sau fii, păstrează, în interpretarea Sevillei Pastor (Nevasta), a lui Mauriciu Sekler (Moșul) și a lui Carol Marcovici (Pictorul), o ținută demnă. Ele încetează de a mai fi, la rîndul lor, victime, arătîndu-se în fața noastră sub chipul unor oameni în stare să lupte împotriva celor care vor să reediteze ororile despre care depun mărturie. Interpretii citați și-au construit rolurile pe linia unei extreme simplități. Povestirile lor — acele fragmente care se adresează direct publicului — sînt făcute cu stăpînire, cu multă luciditate, avînd caracterul unor mărturisiri pe care le faci unor oameni apropiați. În acest mod se realizează în aceste fragmente, prin contrast, efecte tragice mult mai puternice.

Ochii mari, ușați de lacrimi și plini de întrebări (Oare a fost drept să se întimplă așa?) ai Nevastei (Sevilla Pastor), accentele de cald umanism din interpretarea lui Mauriciu Sekler, vocea și atitudinea hotărîtă a Pictorului (Carol Marcovici) transmit în egală măsură mesajul mobilizator al textului, acuzînd, arătîndu-i cu degetul pe făptași, înfierîndu-i și exprimînd discret, calm, fără tulburare, dar cu multă hotărîre, voința de a pune stavilă unui nou război.

Se cuvine, de asemenea, a fi subliniate siguranța și promptitudinea intervențiilor lui Mano Rippel, interpretul Autorului,

care a relevat și a pus în valoare cu talent forța polemică a textului.

Tonul în care se deapănă cele trei retro-spectivă este extrem de sobru și de reținut. Credem însă că regizorul, preocupat într-o prea mare măsură de a obține această linie în interpretare, a înlăturat din povestire (atunci când cele trei personaje principale, nemaia adresându-se direct publicului, reconstituie faptele petrecute cu ani în urmă) tonurile calde, patetice, generatoare de emoții, care n-ar fi trebuit să fie neutralizate. Acest lucru apare cu evidență mai ales în tablourile 1 (internarea în ghetto) și 4 (scena din închisoare). Aceste secvențe sînt redată fără realizarea unei atmosfere adecvate, apărînd, prima ca o relatare rece, uscată, a doua ca una retorică, golită în egală măsură de accentele emoționale.

Formula agitatorică cerută de piesă și care a fost, așa cum am văzut, înțeleasă de regizor, nu a fost servită cu consecvență. Corul plasat în fundal, imobil, în

dosul unei perdele de tul slab luminată, nu sugerează forța pe care ar fi trebuit s-o arate „opinia publică”. S-ar fi cerut, poate, în limitele textului, o desfășurare mai amplă, care să dea rezonanțe mai puternice intervențiilor pe care le face. Elementele de decor (scenografia este semnată de Adina Reich și Dan Nemțeanu) sînt simple, puține la număr, îndeajuns de sugestive. Întreaga acțiune este proiectată pe un fundal de întineric, care conferă faptelor un accent de gravitate în plus și caracterizează cadrul istoric sumbru pe care s-au desfășurat. (Cu atît mai mult s-ar fi convenit ca intervențiile corului, spărgînd acest zid de umbre și de întinécimi care înconjoară din toate părțile personajele, să aducă o izbucnire de forță și de lumină, întărind cu un accent suplimentar și intențiile și realizarea regizorală.)

I. Rusu

IMPERFECȚIUNEA TEXTULUI — INCONSISTENȚA SPECTACOLULUI

Teatrul Muncitoresc C. F. R. : *Descoperirea* de Paul Everac

Premiera : 23 august 1959. Regia : Lucian Giurchescu. Decoruri și costume : Sanda Mușatescu. Distribuția : N. N. Matei (Dincă Docan) ; Eugenia Eftimie (Fira) ; Magdalena Buznea (Nina) ; Ion Vilcu (Nelu) ; C. Țăpîrdea (Pandele Brehui) ; Al. Azoitei (Costică Brehui) ; Aurel Ghițescu (Ștefan Irimia) ; Ernest Maftei (Anghel Cățuleanu) ; Sergiu Demetriad (Ilarion Bobe) ; Colea Răutu (Vasile Drugă) ; C. Gheorghiu (Ottokar) ; Gh. Dumbrăveanu (Haralambie) ; Ion Pascu (Inginerul Beuran) ; Radu Gh. Zaharia (Sandu) ; Mircea Gheorghiu (Pană) ; Petre Laurențiu (Ordonanța).

Paul Everac evocă în piesa *Descoperirea* evenimentele premergătoare marelui act de la 23 August 1944, un aspect al contribuției muncitorilor ceferiști la eliberarea țării de sub jugul fascist. Se evocă în piesă dominația germană fascistă din timpul războiului, secătuirea țării și mizeria populației, sînt redată acțiunile curajoase ale muncitorilor ceferiști dintr-o gară provincială, acțiuni menite să saboteze aprovizionarea frontului antisovietic, slăbindu-se în felul acesta rezistența armatelor lui Hitler și Antonescu. Nucleul și semnificația conflictului se află în procesul de transformare al lui Nelu Docan, fiul comunistului Dincă Docan, transformare la care obiectivul autorului se oprește insistent, redîndu-l în prim-planuri dramatice. Sînt premise de la care poți aștepta realizarea unei piese pătrunse de adevărul vieții, emoționantă și convingătoare. Grijă minuțioasă și consecventă a autorului în ceea ce privește construcția dramatică ar fi putut duce la o creație valoroasă. De ce, totuși, firul emoției se curmă în unele episoade, de ce logica este contrazisă une-

ori, de ce participarea dăruită, pe care spectatorul o anticipează la gîndul că va urmări o pagină minunată din istoria luptei pentru libertate a poporului român, nu poate rămîne consecventă ? E limpede că textul a fost sudat în grabă și, deci, prezintă fisuri. O mai completă și precisă documentare, o mai atentă muncă în organizarea materialului dramatic ar fi dat piesei rotunjime și ar fi ferit-o de unele inadvertențe.

Asistăm, chiar de la început, la o se-dință conspirativă în casa lui Docan. Comuniștii Dincă Docan, Pandele Brehui, Ștefan, Anghel, Ilarion pun la cale sabotarea aprovizionării frontului. Sînt acțiuni temerare, care cer spirit de sacrificiu. Și totuși, scena nu convinge. Discuția este de circumstanță, replica formală, conspirativitatea necesară e aparentă, iluzorie. Textul nu ne convinge că oamenii aceștia sînt capabili să înfrunte teroarea fascistă și să acționeze așa cum acționează. Autorul și-a spus că trebuie să facă „ceva”, și a inventat cîteva fapte. Din crîmpeie de discuție aflăm despre trenuri care explodează sau



deralază, despre oameni care reușesc sau nu să se salveze :

DINCA : ...uitam : la 11 au sărit în aer două garnituri la Teleajen.

ȘTEFAN : Cu cine erau ?

DINCA : Într-a-ntia era Șerban. Pe pod a frinat cu automatul. Al doilea venea de la Concordia la distanță mică, în viteză, cu mecanic de al lor. I-a tamponat. Au ars paispe vagoane-cisterne.

ȘTEFAN : Șerban ?

DINCA : Teafăr. Il dăm dispărut... (Actul I)

Credem că autorul greșeste insistând să desfășoare acțiunea piesei într-o singură zi, pentru că cele câteva ore în care sînt plasate evenimentele prezentate în scenă sînt neîncăpătoare pentru materialul dramatic. Extinse pe o perioadă mai mare de timp, multe episoade ar deveni verosimile. Nu se poate imagina că, sub ochii ocupanților, modestul grup al ceferiștilor dintr-o gară oarecare reușește într-un timp atât de scurt să deraieze atitea trenuri, să saboteze reparațiile în ateliere, să atace un tren militar german și să organizeze pe plan local insurecția. Din același motiv apare imposibilă transformarea vertiginosă a lui Nelu Docan. Abia sosit de pe front, fiul lui Dincă este încă sub im-

presia grozăviilor războiului. Ani de-a rîndul a fost mînjit și obligat să lupte pentru o cauză nedreaptă, otrăvit de propaganda antibolșevică. Oricît ar atîrna în balanță originea lui, locul de unde a pornit, dragostea pentru familie, fondul lui cînstit — dezintoxicarea și apoi aderarea lui totală la cauza comuniștilor nu se puteau face într-o zi.

Spre deosebire de *Ferestre deschise*, a doua piesă a lui Paul Everac, pe care și-o definește „reportaj dramatic” și unde prezintă crîmpele de viață fugare, oameni schițați din cîteva trăsături, în *Descoperirea*, personajele se află într-o strînsă interdependență, condiționîndu-și reciproc acțiunile, urmărîte cu o biografie mai precisă, oferind și perspectiva dezvoltării lor. Deși firul dramatic al acțiunii s-a proiectat pe planuri diverse, deși cîmpul de desfășurare al acestei acțiuni este destul de larg, în centrul piesei se află familia mecanicului ceferist Dincă Docan. Dincă, soția lui, Fira, copiii săi, Nelu și Nina, rețin atenția în primul rînd, nu numai din punctul de vedere al cantității textului, ci și ca importanță în economia piesei. Dar autorul a încercat să coloreze chiar și personajele episodice, investindu-le cu trăsături menite să le diferențieze caracterele.

În opoziție cu comuniștii, cu muncitorii cînștiți care luptă pentru viitorul fericit al țării, apare Ottokar, ofițer german din ar-

mata de ocupație. Ottokar trebuia să însemne întruchiparea militarismului și a fascismului german, figura odioasă a cotorpitorului. Faptul că autorul a investit această fiară cu unele trăsături omenestii, nu-i innobilează cu nimic caracterul. Manierat, cult, dar gata să ucidă fără ezitare dacă „führerul” îi poruncește, gata să ardă orașe, să cotopească țări pașnice, Ottokar apare ca reprezentant tipic al ofițerului fascist german. Din păcate, discuția cu Nelu Docan (actul III), discuție în care Ottokar face apologia războiului, încercînd să pledeze pentru „frumusețea” luptei „în sine”, ca supremă filozofie, departe de a deveni hotărîtoare, e mai degrabă gratuită și împovăritoare în contextul acțiunii dramatice, după cum neconvingător este și actul de acuzare împotriva fascismului și a militarismului, rostit de Nelu. Discuția este interesantă, dar ruptă de structura generală a piesei și nu ajută la grăbirea deznodămîntului, dimpotrivă îl întîrzie. În fond, este vorba de lupta pe viață și pe moarte între două lumi, cu obiective mai imediate și mai concrete decît o abstractă discuție în contradictoriu (chiar dacă pătimașă) cu iz de filozofie metafizică.

Timpul foarte scurt de pregătire a spectacolului a dat totuși regizorului Lucian Giurchescu posibilitatea să se întrevadă și să se aprecieze viziunea justă. Se pot sesiza bunele intenții, conturul general al spectacolului, o remarcabilă privire de ansamblu și chiar grija pentru amănuntul semnificativ. Punerea în scenă este vioaie și subliniază inteligent momentele importante ale acțiunii. Dar, deși acordată în gamă majoră, orchestra vibrează pe o singură coardă. Tabloul este realizat în culori crude, din care lipsesc, deocamdată, umbre și nuanțe. Acest lucru este evident, mai ales în ceea ce privește interpretii. Personajele sînt privite mai mult din punctul de vedere al acțiunii lor; trăsăturile de caracter nu sînt totuși uitate. În comuniști ca Pandele (Constantin Țăpîrdea), de pildă, găsești căldura tatălui lovit năpraznic de moartea fiului său; pe Anghel (Ernest Maftei) nu-l părăsește umorul nici chiar în clipe grele; Inginerul (Ion Pascu) recomandă prudență, dar este alături de muncitori, pe care îi aprobă și-i sprijină; Costică (Alexandru Azoitei) se prefacă a fi ușuratic, dar se sacrifică fără ezitare. Se remarcă în interpretarea actorilor străduința de a traduce aceste trăsături, dar calea spre definitivă și completa descifrare a rolurilor nu a fost parcursă. Combativitatea și dirzenia comunistului Dincă Docan, durerea de a-și vedea fiul departe de crezul și idealurile sale, insistențele și strădania de a-l cîștiga pe acesta pentru

cauza sa dreaptă au apărut cu destulă putere în interpretarea lui N.N. Matei, deși egalitatea constantă a expresiei și a debitului vocal amenințau din cînd în cînd realizarea personajului. La Fira (Eugenia Eftimie), amprenta resemnării, trăsătură de altfel dominantă a ei, s-a făcut simțită cu o autentică vibrație interioară. Magdalena Buznea a avut misiunea grea de a o interpreta pe Nina, sora lui Nelu și fiica lui Docan, ea însăși utesistă, Nina trebuia să culegă de la comandamentul german, servindu-se de simpatia lui Ottokar, informații prețioase pentru acțiunile comuniștilor. Totuși, funcția dramatică pe care autorul o încredințează Ninei este destul de firavă, nefiind servită de text, iar intenția de a prezenta o autentică utesistă rămîne nerealizată. Era de aceea firesc ca nici interpreta să nu reușească să suplinească deficiențele partiturii sale. Magdalena Buznea n-a avut la îndemînă stimulul textului pentru a marca un caracter, o evoluție, măcar treceri convingătoare de la aparenta frivolitate la seriozitatea politică cu care trebuia să contribuie la redresarea fratelui ei. Interpreta s-a păstrat, de aceea, cu o vădită tentă livrescă, la jumătăți de gesturi, de atitudini, de mișcări.

Într-o scurtă apariție, Colea Răutu a adus o prețioasă contribuție în spectacol, iar Alexandru Azoitei, Gheorghe Dumbrăveanu, Radu Gheorghe Zaharia și încă alții și-au dat aportul artistic cu decență și cu convingere partinică.

În conturarea personajului Nelu Docan, autorul n-a procedat cu destulă claritate, și în acțiunile acestuia rezidă încă destule confuzii. Interpretul (Ion Vilcu) a avut de luptat cu oscilațiile și lipsa de consecvență a personajului, descurcîndu-se uneori anevoie din acest labirint al contradicțiilor. Constantin Gheorghiu a încercat să adopte o atitudine critică față de rolul Ottokar, dar n-a pătruns în întregime și mai ales în adîncime personajul, n-a reușit să marcheze evoluția lui în desfășurarea acțiunii.

Decorurile sembrate de Sanda Mușatescu amintesc linia sobră și stilizată a spectacolelor brechtiene: un fundal micșorat, prins ca o hartă, și cîteva elemente în față, peste care culoarea s-a așternut cu mare economie (alb-negru-roșu englez), înviorate numai prin petele de lumină. Rămînînd să reflectăm dacă formula decorurilor a fost cea mai potrivită genului piesei, remarcăm, totuși, că scenografia a fost interesantă, păstrîndu-se consecvent în același stil și cu planuri generoase pentru evoluția actorilor.

Teatrul Muncitoresc C.F.R. are meritul de a fi prezentat în Decada Culturii un spectacol cu premise promițătoare. Mărețului act al Eliberării i s-a închinat o piesă inspirată de aceste evenimente, dar lacunară și nu îndeajuns de decisă în orien-

țarea mesajului. Unele modificări în text și definitivă punere la punct a spectacolului ne vor da, sîntem siguri, satisfacțiile artistice deocamdată promise.

Mihai Crișan

ÎN FORMULĂ AGITATORICĂ

Teatrul Armatei : Din noapte spre zori de Mircea Mohor

Premiera : 15 august 1959. Regia : Ion Șahighian. Decoruri și costume : Dan Nemțeanu. Distribuția : Dan Nicolae și Gh. Cîmpeanu (Cerna); Gr. Anghel Seceleanu (Colonel Ispas); Ion Punea (Necunoscutul); Constantin Guriță (Toma); Ion Petraru (Anton); Petru Popa (Vicol); George Negoiescu (Ichim); Nae Constantinescu (Ion); Mircea Medianu (Pavel); George Constantin (Sava); Eugenia Bosînceanu (Zamfira); Speranța Voinescu (Maria); Mariana Oprescu (Ioana); Ion Pella (Primul muncitor); Maricel Laurențiu (Al doilea muncitor); Lupu Vasile (Al treilea muncitor); Grigore Constantin (Al patrulea muncitor); George Sîrbu (Vasile); Constantin Brezeanu (Von Strockheim); Florin Stroe (Von Steier); Const. Vintilă (Regendorf); Valeriu Arnăuțu (Auerkind); Toni Zaharian (Lichtenstein); Iulian Marinescu (Peter); Costel Zaharia (Von Steinmetz); Sebastian Radovici (Un ofițer fascist rănit); Costin Dodu (Alt ofițer); Mihai Herovianu (Un soldat); Dorin Moga (Siegfried); Lucian Dinu (Herman); George Țurcanu (Ferdinand); Vasile Tonescu (Otto); Cornel Elefterescu (Alt soldat); Constantin Neacșu (Manițiu); Const. Irod (Panait); Mircea Corbu (Funcționarul); George Manu (Intellectualul); Ion Radu (Țăranul); Victoria Dobre (Eleva); Athena Marcopol (Femeia); Virgil Vasilescu și Ion Igorov (Agenții siguranței).

Piesa de debut a lui Mircea Mohor e o continuă alternanță de planuri: de o parte, comandamentul S.S. al trupelor germane dintr-o regiune petroliferă a țării noastre, de cealaltă, grupul de partizani, muncitori petrolști, care acționează sub îndrumarea Partidului Comunist Român. Totul, în preajma lui 23 August 1944, în climatul de luptă înclăștată, de fierbințeală a unor evenimente ce se precipită. Se ciocnesc două forțe: aparatul de război german în derută și dezagregare, gata să dea loviturii desperate și lașe, și partizanii comuniști care organizează — conjugîndu-și eforturile cu nestăvilita ofensivă a armatelor sovietice eliberatoare și în colaborare cu unități ale armatei române — distrugerea cu o clipă mai devreme a dușmanului. Re trăim istoricele zile pregătitoare ale Eliberării. Se compară, înfruntîndu-se direct, în bătaia armată, sau indirect, în urzeliile criminale ale nemților, ajutați de siguranța burgheză, produsele abjecte ale hitlerismului cu figurile înălțătoare și eroice ale clasei noastre muncitoare. Clikele sînt numărate, acțiunile, și dintr-o parte și din cealaltă, se cer a fi fulgerătoare, sigure, decisive.

Autorul a căutat să redea tocmai această atmosferă de iminență, într-o succesiune de tablouri care se înscriu unul după altul cu repeziciunea secvențelor cinematografice. Procedul scriitoricesc întrebuițat se apropie de construcția epică, în maniera lui Brecht. Dar, față de Brecht, povestirea e mult mai rapidă, figurile mai mult schițate, închegîndu-și profilul abia la finalul pie-

sei, prin adausuri progresive de trăsături și acțiuni. Autorul nu-și rezervă răgazul unei adînciri nici a situațiilor, nici a caracterelor, preocupat fiind de a sugera clocotul unor evenimente istorice de neuitat și, în același timp, de a fixa eroismul colectiv al forțelor patriotice care au luptat pentru eliberarea patriei. Reușita lui Mohor este numai parțială, intrucît, vrînd să redea o acțiune precipitată, a precipitat el însuși acțiunea, tratînd-o prea grăbit, o acțiune în care se amestecă destul de superficial moduri dramaturgice, de mult și cu alt succes folosite de literatura dramatică și filmul sovietic.

Spectacolul regizat de Ion Șahighian a modificat viziunea epică a autorului într-o formulă *agitatorică*, într-o montare *manifest*. De acord cu scenograful Dan Nemțeanu, regia a găsit soluția plastică, foarte potrivită, a unor decoruri stilizate pînă la elementul esențial (atît în exterioare, cît și interioare), care au permis o schimbare aproape instantanee a planurilor de joc și în același timp au urmărit — prin luminăție — metafora piesei, prezentă și în titlu: trecerea treptată de la întunericul regimului fascist și al războiului, la zorii vieții socialiste și ai păcii. Regia a trebuit să asigure și o exactă configurare a mișcării scenice, personajele avînd de susținut pe lingă funcția lor organică și una plastică (mai mult decît la un spectacol obișnuit). În direcția aceasta, Ion Șahighian a mișcat cu expresivitate actorii, compunînd — mai ales în scenele gărzilor înarmate — grupuri de o plastici-

tate viguroasă, în concordanță cu mesajul de luptă al piesei.

Căutînd să fie fidel ritmului cerut de text, regizorul a căzut însă în păcatul de a acorda prea mult loc acțiunii, sacrificînd peste măsură cuvîntul. În spectacol au predominat exercițiile militare și comenzile seci, detunăturile de revolver, tăcîniturile încercătoarelor, efectele de lanternă, de desfășurare a figurației etc., lăsînd să răzbată mai puțin figurile omenești. Aprecierea e făcută, desigur, cu excepții: de pildă, scena dinaintea executării celor trei comuniști (Necunoscutul, Anton și Vicol) e tratată cu mai mult calm și adîncire a semnificației dialogului; de asemenea și scena dramaticii convorbiri telefonice dintre comandantul Cerna și fiica lui, Ioana, ostatică a hitleriştilor. În rest, spectacolul a abundat în mișcări de mai puțină claritate.

Spectacolul a pus din nou în evidență un vechi sector deficient al actorilor de la Teatrul Armatei, pe care considerăm de datoria noastră să-l arătăm: vorbirea scenică. Ca și în alte spectacole anterioare, și de data aceasta s-a vorbit urît pe scenă, fie răstit, fie prea încet, cu frazări inexpresive sau pur și simplu greșite (mai evidente

acestea din urmă la Gh. Cîmpeanu, Florin Stroe ș.a.). Arta cuvîntului e fundamentală în teatru. Acțiunea fizică, oricît de bine executată, nu poate suplini dialogul. Or, în cazul piesei lui Mohor, textul, dialogul trebuiau ajutate și împlinite, fiind ele înseși destul de elementare, de sărace în expresivitate. Dimpotrivă, interpreții i-au accentuat lipsa de consistență din unele pasaje. Iată un capitol asupra căruia colectivul actoricesc de la Teatrul Armatei trebuie să-și concentreze atenția în stagiunea care începe, pentru a-i aduce îmbunătățiri de calitate.

Dintre interpreți, merită să fie remarcată aceea a lui C. Brezeanu (von Strockheim), care a conturat cu pregnanță figura bestială, inumană, a unui criminal de război hitlerist. O notă bună, aparițiilor episodice ale lui Ion Punea (Necunoscutul) și Petru Popa (Vicol). Cu totul insuficient, exterior, lipsit de capacitatea de a transmite mesajul personajului, Gh. Cîmpeanu în figura centrală a lui Cerna.

Așa cum l-am văzut, spectacolul rezistă mai mult prin soluția scenografică a citorva grupuri plastice și prin puținele interpretări amintite.

REUȘITE PORTRERE DE ȚĂRANI

Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara: *Musafirul picat din cer* de Károly Sándor

Premiera: 21 august 1959. Regia: Josan Emil. Decoruri și costume: Buzdugan Elena. Distribuția: Szabó Lajos (Kocsis Sándor); Izsó Johanna (Soția lui Kocsis); Balogh Eva (Flórika); Varga Vilmos (Ivan Antonovici Berezov); Szabó János (Wendelin Stierwächter); Pataky Tibor (Niculescu Dimitrie); Rácz Béla (Un caporal de jandarmi).

La meritul incontestabil de a fi promovat — pentru deschiderea festivă a stagiunii — o piesă originală nouă, rezultată din colaborarea directă cu un autor local (Károly Sándor e ziarist la Arad), Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara își adaugă și o scădere: aceea de a fi diminuat, în spectacol, semnificația finalului și, implicit, mesajul piesei. Nu ne oprim la faptul că *Musafirul picat din cer*, mai degrabă decît o piesă, e un pretext, o canava de situații comice, oferită spre „brodare” măiestriei interpreților, ci ne simțim datori să subliniem că prezintă slăbiciunea de a nu fi întărit ideile din final, care sînt tratate cu oarecare superficialitate, cum și aceea de a fi conturat prea unilateral figura ofițerului sovietic Berezov. Să arătăm, pe scurt, despre ce e vorba.

Musafirul care „pică din cer” nu e decît pilotul sovietic Berezov, care, într-o zi a lunii august 1944, înainte de semnarea ar-

mistișului, cade cu parașuta, în urma unei incursiuni aeriene, într-un sat de lingă Arad. El caută un adăpost și bate la ușa lui Kocsis Sándor — țăran sărac. Acesta din urmă e fricos și nu vrea să-și asume răspunderea găzduirii unui ofițer străin, pe care-l socotește încă inamic. Dimpotrivă, soția lui, Borbála — care de fapt poartă „clopul”, pălăria, în casa lui Kocsis — e plină de îndrăzneală, înimioasă și mărinimioasă. Ea îl ascunde și-l hrănește pe Berezov, cu care, la început, se înțelege doar prin semne, creînd situații firești de comedie. Pînă în final, acțiunea se complică prin apariția plutonierului de jandarmi Niculescu, însoțit de soldatul german Stierwächter, care-l caută de zor pe ofițerul sovietic parașutat. În ciuda panicii lui Kocsis — punctată îlar prin atitudini și gesturi corespunzătoare —, taina găzduirii lui Berezov e salvată, mulțumită prezenței de spirit și istețimii Borbălei, care e aju-

tată și de Flóra, logodnica fiului ei, dus pe front. Momentul culminant e creat de autor prin readucerea soldatului german în casa Kocsis, spre a fi găzduit peste noapte. Soții Kocsis salvează și de data aceasta situația, îmbătându-l pe hitlerist și dezarmându-l cu un ceas mai devreme de comunicarea prin radio a încheierii armistițiului și a continuării luptei împotriva fasciștilor cotoptori. Sinteza la final și aici — așa cum am arătat — rezidă una din deficiențele lucrării lui Károly, accentuate în spectacol. Soții Kocsis primesc, firește, cu bucurie, știrea armistițiului, dar iau foarte ușor, ca într-un final de vodevil, cauza justă a continuării războiului împotriva Germaniei hitleriste, într-o suită de replici din care nu s-a desprins suficient — nici în spectacol — semnificația epocală a actului de la 23 August 1944.

Dacă acest final — atît în text, cît și în spectacol — poate fi cu destulă ușurință îndreptat și axat pe ideile majore ale momentului istoric (pentru care există premise chiar în text), lucrurile sînt mai puțin clare în ce privește personajul Berezov. Acesta nu are un rol activ în piesă: ușor timorat la început, el nu determină nimic în atitudinea soților Kocsis, nimic care să fie măcar o influență a personalității lui. În afara faptului că e un tînăr foarte simpatic și cumsecade, despre care se află că e student și că știe franceza, răzbește prea puțin din calitatea lui de ofițer sovietic, care luptă pentru o cauză justă și care e capabil — după cum au arătat inșiși faptele istorice — să modifice conștiința oamenilor cu care vine în contact. Acest mod de a trata un personaj ca Berezov văduvește lucrarea de una din semnificațiile ei majore: prin cîteva atitudini rezolute, prin cîteva replici, date lui Berezov, autorul ar putea să-și amelioreze lucrarea, altfel savuros construită și eficientă ca acțiune.

Musafirul picat din cer ar avea astfel șanse de a deveni o foarte bună comedie, în care să predomine mai puțin efectul comic, în sine, și în care acesta să fie subordonat cu mai multă pregnanță unui continut de idei, unui sens ideologic, axat pe caracteristicile principale ale momentului descris. Cu remanierele de cuviință, piesa lui Károly merită să fie tradusă și jucată și pe scenele românești.

Rămînînd la datele existente, putem afirma că regia lui Josan Emil și interpretarea actricească au contribuit la închegarea unui spectacol popular de bună calitate. Avînd de condus personaje puține, regi-zorul s-a putut concentra pe analiza de amănunt a caracterelor și pe desenarea colo-

rată și complexă a ambianței. Accentul specific a căzut astfel pe observația și reflectarea psihologiei și comportării tîranilor maghiari din regiunea Aradului. A rezultat de aici, în primul rînd, o excelentă interpretare a lui Szabó Lajos în Kocsis. Tînărul actor a demonstrat o remarcabilă capacitate compozițională și putere de pătrundere pînă în cele mai intime resorturi ale personajului. Szabó a realizat — atît prin mască și vestimentație, cît și prin controlarea minuțioasă și exactă a fiecărei mișcări, a fiecărui gest sau intenții — un personaj care a trăit tot timpul pe scenă, ale cărui replici și reacții au fost permanent motivate, efectul comic născîndu-se firesc, fără excese de mijloace, dintr-o trăire simplă și perfect mulată pe esența rolului. De la gesturile simple, familiare, cotidiene, ale reparării unui aparat de radio cu baterii, la palpitările unei situații neprevăzute și primejdioase; de la conversația gospodărească de fiecare seară, la sfătosenia tîranului care iscodește, la magistrala scenă a betiei (cu soldatul hitlerist), culminînd cu intonarea, de un patos ridicol, a cîntecului soldătesc din primul război mondial — jocul lui Szabó Lajos a dus la o autentică creație. Izsó Johanna (în Borbála, nevasta lui Kocsis) a ținut piept cu demnitate remarcabilei realizări a partenerului ei. Interpreta a jucat foarte atent la valorile de caracter ale personajului, creînd un tip viguros de tîrancă, plină de vitalitate, de istețime, de promptitudine și umor. Doar în momentele de duioșie (cînd își amintește de fiul plecat pe front), acționa a fost tentată de efecte ușor melodramatice.

Varga Vilmos a extras tot ce a putut din datele lui Berezov, concretizînd figura unui flăcău simpatic și inimos, fără să poată, firește, suplini lipsa de complexitate a rolului scris. Bine orientată, compoziția lui Szabó János în soldatul hitlerist, care a apărut nu numai ridicol în rigiditatea lui prusacă, ci și odios prin răutate și neomenie.

Pe de altă parte, trebuie să semnalăm excesul naturalist al regiei, care aduce în scenă un autentic papricaș de cartofi, a cărui aromă invadează sala.

Decorul unic, recondiționat și adaptat de la alt spectacol — semnat de Elena Buzdugan — suficient de expresiv pentru a se integra în atmosfera tîrânească a comediei.

Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara a făcut un lucru bun colaborînd cu un autor nou și promovîndu-i piesa în premieră pe țară. Are datoria însă să-l desăvîrșească: spectacolul trebuie să-și cristalizeze și să-și

orienteze just mesajul, în final, modificându-și tonalitatea ilară într-una cu accente eroice, pentru a contribui în mod real la evidențierea — chiar prin formula comediei — a unui moment epocal în istoria

țării noastre. Fiindcă teatrul timișorean nu poate rămâne satisfăcut — așa cum n-am rămas nici noi — numai de măiestria actorilor (evidentă și valoroasă) sau a regiei și de transmiterea parțială a mesajului.

UN DEBUT PROMIȚĂTOR

Teatrul de Stat din Timișoara: *Nedeia inimilor* de Radu Theodoru

Premiera: 29 iunie 1959. Regia: Dan Radu Ionescu. Decoruri: Virgil Miloia. Distribuția: Coca Ionescu (Voica); Radu Coriolan (Scordilă); Cristian Pîrvulescu (Ilie Jura); V. O. Cîmbra (Pătru); Ion Olaru (Ioța); Daniel Petrescu (Ionuț); Ion Văran (Nică).

Citită sau văzută în spectacol, *Nedeia inimilor* — dramă de promițător debut a prozatorului Radu Theodoru — trezește, într-un prim moment, asociații cu *Năpasta* de Caragiale, sau cu *Fericirea furată* de I. Franko. Într-adevăr, punctele de plecare, de declanșare a conflictului, ca și dezbaterile psihologice sînt similare. Și în piesa lui Theodoru apare o femeie de statură viguroasă a Ancăi, și aici o crimă, convenția socială și nevoile, sărăcia, au dus la o căsătorie silită și, implicit, la „răpirea fericirii” celui îndreptățit — moral și sentimental — s-o aibă. Dincolo, însă, de aceste momente de contact cu modele clasice, drama lui Theodoru ni se înfățișează cu o valoare autonomă, proaspătă, nouă. În ce constă această noutate? Tocmai în ceea ce e esențial: structura umană nouă, determinată de structura socială actuală, a oamenilor de astăzi.

O faptă criminală săvîrșită de mulți, în timpul războiului, care a lipsit-o pe eroina principală, Voica, de tată, precum și condițiile mizere de trai au silit-o pe aceasta să renunțe la iubirea lui Pătru (plecat pe front) și să se mărite cu Scordilă, bărbat mai în vîrstă, slugă la stinele chiaburului Ilie Jura. De atunci au trecut ani. Astăzi, Scordilă e baci vestit la stina cooperatistă din Prislop, Voica e socotitoare la aceeași stînă, Pătru — brigadier. Strecurat cu viclenie, chiaburul Jura are și el o funcție mai mult sau mai puțin obscură în administrarea stinei. Acestea sînt personajele centrale și fiecare din ele poartă o rană: vie, dureroasă — Voica și Pătru (a căror dragoste nu s-a stins); mornită, surdă — Scordilă (respins sentimental de Voica); înveninată, usturătoare — Ilie Jura (care nu a renunțat la redobîndirea averilor pierdute). Din așezarea față în față a acestor dureri, inhibiții, zbuciumări și gânduri, autorul a împletit un conflict dens, cu ciocniri și explozii directe, cu violențe în limbaj și atitudini pline de tensiune.

Noutatea soluției lui Theodoru constă în deplasarea accentului de pe „drama amoroasă” a Voicăi, a lui Pătru și Scordilă, pe semnificațiile sociale ale acestora. Se întrevide în țărâniile lui Theodoru — odată cu pudoarea firească în etalarea simțămîntelor — necesitatea de a sparge cadrul îngust al casei de țară, necesitatea de a-și depăși drama individuală pentru a se armoniza cu colectivitatea.

Aparent, Scordilă și Pătru își dispută — fiecare cu armele și forțele lui — femeia iubită, își revendică dreptul la fericirea dragostei. Pînă aici am fi în formulă, să-i zicem clasică, tradițională. Cu multă finețe și cu o justă intuiție, sensibilă la valorile noi ale realității, Radu Theodoru răsuflă osia construcției sale dramatice și face ca în prim-planul ei să apară nu Voica, ci Scordilă. Problema fundamentală e una socială: aceea a apărării avutului obștesc de jaful dușmanului, și apoi una psihologică: aceea a răscumpărării, a salvării lui Scordilă. Voica nu-l iubește pe acesta, îl disprețuiește, nu doar pentru că a intrat pe furie în viața ei (s-a obișnuit cu gîndul și i-a fost meru soție credincioasă), ci fiindcă Scordilă e un om înapoiat, închis în ambițiile lui meschine, individualiste, așa cum era încă din timpurile lui Ilie Jura. Continuă hărțuit, dar și stimulat de Voica, stimat, dar și disprețuit de Pătru, solicitat și ademenit de Ilie Jura, care-l împinge la gestul criminal de a da foc stinei, Scordilă trăiește o dramă profundă, aproape peste puterile lui. Ale lui, care nu dorește decît puțină afecțiune din partea Voicăi și o liniștită, „funcționarească” îndeplinire a meseriei de baci — adică placiditatea unei „mici fericiri” personale.

Confuzia, contradicțiile, teama de a fi descoperit ca unealtă a lui Jura, toate acestea îl duc pe Scordilă (în partea a doua a piesei, care e și cea mai bună) la deznădejde: îl lovește pe-ntuneric cu



cuțitul pe Pătru, o leagă pe Voica de un stîlp al colibei, se pregătește să dea foc stinei. Printr-un suprem efort de voință, după un dramatic apel al Voicăi la ultimele sale resurse de omenie, de simț al dreptății și al apartenenței sociale — Scordilă se salvează din marasmul moral și face gestul revelator: eliberează pe Voica și-l oprește pe Jura să-și continue opera criminală. Dar își plătește deliberarea și eliberarea morală, cu moartea, căzînd uclș de cuțitul chiaburului.

Piesa are, firește, stingăcii de primă lucrare dramatică. Replicile sînt purtate mai mult între două personaje, caracterele nu sînt toate omogen tratate (Pătru, de pildă, e palid schițat, fără să-i apară plinătatea personalității sale de comunist), iar uneori urmărirea mișcărilor sufletești elementare îl face pe autor să adauge prisosuri, să complice inutil psihologia per-

sonajelor. În schimb, sînt prezente numeroase calități, care-l anunță pe Theodoru ca pe un dramaturg interesant și cu multe virtualități. Dialog rapid, tensiune dramatică de amplă respirație, analiză complexă a unor caractere (Scordilă, Jura, Voica), lexic colorat și viu, desprins uneori cu reale valori poetice din tezaurul limbii populare. Limpezindu-și treptat raportul dintre construcția și tehnica dramatică, pe de o parte, și necesitatea de a imprima semnificații precise acțiunii și personajelor, pe de alta, autorul va ajunge la mai multă claritate în mesaj și în expresie. Sîntem siguri că va ajunge, deoarece greșelile de pînă acum provin din exces dramatic, din prea mare belșug de simțire, și e mai ușor să scoți din ceea ce e prea mult, decît să adaugi acolo unde-i prea puțin.

Teatrul de Stat din Timișoara a montat *Nedeia inimilor* în premieră pe țară, asi-

gurindu-i o distribuție eficientă, deși nu din prima garnitură. Cu atât mai mare e meritul interpreților și al regiei lui Dan Radu Ionescu, care au dus cu bine la capăt montarea unui text destul de dificil. La spectacolul de calitate pe care l-am văzut a contribuit esențial și Virgil Miloia, prin cele două decoruri expresive, calde, clare (în special al doilea). Cadrul plastic a fost ferit atât de idilizare semănătoristă — pericol prezent uneori cînd e vorba de o piesă țărănească —, cit și de o simbolistică psihologistă suprapusă analizei textului. Același merit și l-a cîștigat și regia, printr-o conducere simplă, directă, a mișcării (așa cum convine, de fapt, substanței lucrării). Nu ne putem declara, însă, de acord cu jocul de lumini din scena legării Voicăi, joc care luminează — alternînd cu întunericul — figura lui Scordilă și a soției sale, așteptînd încordați scurgerea unui anumit interval de timp. Procedeul a fost exterior piesei și ținutei generale a spectacolului, axat pe o linie de strînsă economie a mijloacelor de expresie.

Din rîndul interpreților, cel care și-a analizat cu cea mai mare rigoare personajul și l-a redat mai complex — explozînd toate indicațiile și sugestiile textului — a fost Cristian Pîrvulescu în Ilie Jura. Actorul a compus un tip de chiabur cu multă mobilitate a impulsurilor violente și

a gîndurilor ascunse, făcîndu-i veridică influența asupra lui Scordilă. Acesta din urmă, interpretat de Radu Coriolan — actor tînr, care a recurs la elemente de compoziție —, și-a trăit în adîncime drama, la convergența dintre solicitările vechiului și ale noului, ale binelui și răului. Coriolan a izbutit, mai ales, să facă prezentă însingurarea personajului,* ruptura dintre el și colectivitate.

Coca Ionescu a realizat o Voică vi-guroasă, în care s-au îmbinat plastic voința și hotărîrea muntencei cu duioșia și sensibilitatea ei feminină. Recomandăm actriței o mai adîncă studiere a mijloacelor de expresie, care au patinat pe alocuri la suprafața ideilor și sentimentelor, mai ales, în clipele de tensiune.

Savuros și vioi, grupul celor trei cio-bănași de la stîna (Ion Olaru, Daniel Petrescu și Ion Văran) a ajutat lui Pătru (V. Odillo Cimbru) să se înviorze și el, peste prezentarea destul de ștearsă făcută de autor acestui personaj.

Nedeia inimilor — text și spectacol — întregeste fericit seria pieselor țărănești din ultima vreme, colorînd-o printr-un timbru original și proaspăt, acela al unei drame psihologice, care e totodată și de idei.

Florian Potra

PAGINI DIN LUPTA STUDENȚILOR PROGRESIȘTI

Teatrul Național Cluj: *Dialog în parc* de Teofil Bușecan

Premiera: 4 iunie 1959. Regia: Const. Anatol. Decoruri: Mircea Matcaboji. Costume: Edith Schranz. Distribuția: Marin Aurelian (Mihai); Gh. Cosma (Șoltuș); Călin Florian (Adrian); Viorica Cernucan (Maria); Teofil Vilcu (Petru); Ileana Ploscaru (Vera); Aurel Giurumia (Ion); George Gherasim (Serafim); Cecilia Șindelaru (Fifi); Cornel Sava (Anghel); Gh. Nuțescu (Bolo-van); Viorica Dimitriu (D-na Flavia); Octavian Teuca (Un student).

Teofil Bușecan surprinde în noua sa piesă, *Dialog în parc*, unele aspecte ale procesului transformării revoluționare a tineretului universitar din primii ani de după 23 August, ale maturizării politice și ale luptei lui pentru democratizarea în-vățămîntului.

Formula retrospectivă, folosită în construcția acestei piese, dă amploare și consistență textului care, altfel — constituit în fond dintr-un simplu dialog — ar fi riscat să nu-și justifice pe deplin substanța dramatică. În parcul din centrul orașului, muncitorul comunist Șoltuș îl întâlnește pe studentul în artă Mihai Bojan. O întîlnire între doi prieteni și foști to-varăși de muncă, între doi oameni care

gîndesc la fel și au același ideal și care ar fi fost plăcută dacă în ultimul timp, în viața lui Mihai Bojan n-ar fi survenit un eveniment: pasiunea lui oarbă pentru Maria, unealtă perfidă a reacțiunii, i-a adormit vigilența de clasă, o alunecare în mocirla sentimentalismului și a preocupărilor mic-burgeze fiind iminentă.

Șoltuș încearcă să-i arate primejdia care-l amenință, dar Mihai își apără pasiunea, evocînd și invocînd întîmplări petrecute înaintea momentului în care începe acțiunea propriu-zisă a piesei.

Aflăm astfel despre existența în rîndul studențimii a două tabere, angrenate într-o luptă susținută. Pe de o parte, studenții progresiști: Mihai Bojan, Petru, Ion, Vera,

Tudor și mai tirziu și Ilie Bolovan (aceașă militaie pentru înființarea Frontului Democrat Universitar, pentru seriozitate la învățatură, pentru victoria socialismului); pe de altă parte, clica de studenți reacționari, în rindul căroră se numără Adrian, Serafim și Anghel, care utilizează cele mai variate mijloace de subminare a mișcării studențești democratice, de la un așa-zis cenanclu literar și pînă la acțiuni criminale deschise.

Din povestirea sinceră a lui Mihai aflăm și de greșelile pe care acesta le săvîrșește din cauza Mariei. Scenele pe care le evocă însă Șolțuț arată atît nesinceritatea dragostei Mariei, cît și caracterul nefericit al influenței sale asupra lui Mihai. Șolțuț ridică astfel, de pe ochii lui Mihai, vîlul întunecat al unei afecțiuni greșit dirijate și-l ajută să revină pe drumul cel bun.

După cum am arătat, dramaturgul și-a conceput lucrarea ca pe o suită de scene retrospective care dau forță plastică dialogului dintre Șolțuț și Mihai Bojan. Întîmplările evocate de Mihai în prima parte a piesei încearcă să fie o pledoarie a cauzei lui, după cum relatările și argumentele lui Șolțuț, din partea a doua, constituie un rechizițoriu. Practic însă, discuția dintre Mihai și Șolțuț este destul de puțin sprijinită pe idei. Argumentului îi lipsește replica, iar dialogul din parc, ca atare, devine o simplă legătură formală, piesa reducîndu-se de fapt la două povestiri: cea a lui Bojan și cea a lui Șolțuț. Ca urmare, atît discuția din parc, cît și ritmul interior al piesei lincează. Succesiunea tablourilor nu apare necesară, ci ca un decupaj de tablouri întîmplător alăturate, interesul nefiind dat de o creștere dramatică, ci de situațiile scenice luate în parte. În privința fabulei și a intrigii, merită, credem, subliniată puterea imaginativă a dramaturgului. Păcat însă că aceasta nu-și găsește sprijin consistent în faptul autentic de viață. Observăm acest lucru mai cu seamă în caracterizarea personajelor. Cu excepția lui Mihai Bojan, eroii din tabăra studenților progresiști sînt slab diferențiați; ei riscă să fie dominați de personajele negative care, așa cum au fost zugrăvite, au mai multă substanță. Trecînd însă peste această observație, trebuie să remarcăm o impresie ce se degajă din ascultarea replicilor studenților reacționari din piesa lui Bușecan: fiecare partitură a fost scrisă „după ureche”. Pentru medicinistul Serafim, anatomia se reduce la osteologie („cubitus, radius, occipital, frontal...”). Dar nu numai Serafim. Un coleg îl amenință: „Am să te învăț anatomia pe propriile-ți oase”. Studentul în filozofie

Anghel vorbeste, la un moment dat, despre „ceasul finalului sfîrșit” și despre „cele patru puncte cardinale ale universului”, iar elucubrațiile literare ale lui Adrian ni-l arată nu ca pe un scriitor decadent, ci ca pe un cretin incurabil. Lăsînd la o parte incredibila lipsă de noțiuni elementare la niște oameni care, de bine de rău, au trecut printr-o școală, însăși minimalizarea acestor personaje diminuează forța conflictului. Să vedem cum se manifestă cei din cealaltă tabără: Mihai Bojan vorbește despre pictură ca un adevărat ignorant în materie, deși e student în artă, iar poetul Ilie Bolovan dovedește că nu are nici o legătură cu poezia. Cele două mostre din piesă, atît poezia decadentă, cît și cea progresistă, sînt edificatoare. Comunistul Șolțuț, care ar trebui să fie figura cea mai luminoasă a piesei, este, la rîndul lui, foarte palid conturat. Mai mult decît atît, investit cu puteri neverosimile de mari, de coloratură detectivistă, acest personaj sosește întotdeauna în momentul cel mai compromițător pentru personajele din scenă. Veritabil „deus ex machina”, el o surprinde pe Maria în brațele aman-tului său, nimereste în cenanclu doamnei Flavia, exact cînd se pregătește o „lovitură”, mobilizează pe studenți pentru a salva plenara, iar pe Mihai îl caută și-l găsește tocmai în... parcul orașului. Neverosimil ca personaj, el este și neconvîngător ca purtător de idei.

Spectacolul Teatrului Național din Cluj a încercat să suplinească lipsurile remarcate, și uneori a reușit. Regia (C. Anatol) nu s-a lăsat furată de „investigațiile” psihologice, accentuînd îndeosebi conflictul social. A echilibrat astfel raportul de forțe, prin estomparea siluetei personajelor negative, a scos în relief (potențînd jocul actorilor) pe cele pozitive. Jocul plin de vervă al lui Teofil Vilcu (Petre); expresiva conturare a lui Ion, îmbogățit cu tonalități vii, suculente, de către A. Giurumia; forța interioară pe care a asigurat-o Ileana Ploscaru personajului Verei, pe de o parte; iar pe de altă parte, perorațiile abstracționiste ale lui Anghel (C. Sava), care n-au mai avut coloritul din text; rafinamentul lui Adrian (Călin P. Florian), care nu și-a păstrat și conturul conferit de autor; în timp ce elegantul Serafim a apărut mai mult cu pecetea lășității sale în interpretarea lui Gh. Gherasim; și, în sfîrșit, atmosfera apăsătoare pe care a imprimat-o jocul Vioricăi Dimitriu (doamna Flavia), care a întregit discret, dar convîngător, tabloul reacționarilor; toate acestea au avut darul de a anula deosebirile de nivel în consistența caracterelor din piesă.

Trebuie menționat că regia a izbitut să marcheze diferențierea personajelor în funcție de mobilurile interioare care le animă: pe de o parte, tineretul entuziast, integru, curat, cu o ținută luminoasă; pe de altă parte, tineretul lipsit de orientare sau dușmănos orientat, sortit unui faliment total, subjugat unor scopuri meschine și dușmănoase.

Sezisind faptul că tot ceea ce acești tineri pierduți întreprind (cenaclul de poezie decadentă, de pildă) nu pornește dintr-o convingere lăuntrică, în stare să-i determine să slujească un anume „crez”, regizorul nu a mascat apatia cu care aceștia audiază poezia „pură”, accentuând învierea subită care-i însuflețește în momentul cind li se împart „premiile” în bani.

Realizarea consistentă a singurelor personaje cinstite, rătăcite în cenaclu: Bolovan (Gh. Nuțescu) și Fifi (Cecilia Șindelar), ca și reacția lor vie ajută de asemenea la echilibrarea decalajului amintit mai sus.

Nu pe aceeași linie a mers însă și decorul (M. Matcaboji). Urmărind să sugereze plastic evoluția psihică a eroului principal, pictorul-scenograf a neglijat marcarea conflictului social. Fundalurile proiectate în linii contorsionate subliniază sugestiv instabilitatea viziunii despre lume a eroului. Aceste linii se echilibrează și prind contur ordonat, numai în momentul cind eroul s-a clarificat, deci, către final. În rest, aceeași atmosferă sumbră, apăsătoare, hao-

tică, definește atit salonul decadentilor, cit și sediul studenților democrați. Metafora majoră, generală, a piesei a fost sacrificată în favoarea metaforei subsidiare, ceea ce, firește, e o greșeală.

Ca urmare a viciilor de construcție, dialogul nu a ocupat locul-cheie, de polarizator, regia nereușind să sudeze tablourile între ele. Prezența personajelor Mihai (Marin Aurelian) și Șoltuț (Gh. Cosma), care întrețin de la început „dialogul în parc”, e diluată, palidă.

Mihai e singurul personaj care suferă o evoluție în piesă. Nici Maria, personaj construit pe două coordonate, cu oscilații de moment, care trădează lipsa ei de personalitate (abil surprinse de Viorica Cernucan, interpreta rolului), nu se transformă. Mihai însă trece printr-o gamă întreagă de stări sufletești. Astfel, din mirajul invăluitor, în care estetul și iubitul înving pe observatorul obiectiv, personajul trece la cunoașterea realității, apoi la hotărârea în fața alternativelor. Actorul nu ne transmite această evoluție, ceea ce face ca dialogul să fie și el lipsit de vibrație și creștere dramatică.

În ciuda defecțiunilor textului, colectivul artistic clujean, condus de C. Anatol, a realizat un spectacol ce depășește valoarea textului și izbutește să transmită spectatorului câteva idei constructive din cele intenționate de autor.

A. I.

O IMAGINE DEFORMATĂ A EPOPEII

Teatrul „C. Nottara”: *Nopti de august* de I. Grinevici

Premiera: 21 august 1959. Decoruri și costume: Tony Gheorghiu. Distribuția: Nelly Sterian și Puica Stănescu (Zoe Stamatiu); Francisca Cristian (Irina); Natalia Arsene și Aurelia Vasilescu (Mona); Dinu Ianculescu (Stelian); V. Plătăreanu și M. Badiu (Șerban); Dominic Stanca (Scarlat); Ica Molin (Roza); Chiril Economu (Nisipeanu); Jean Lorin (Karl); Ion Focșăneanu (Jurăscu); Ana Barcan (Ana Vrabie); Stamate Popescu (Marin); Silviu Stănculescu (Ion); Dem. Hagiac (Moise); Gaby Teodorescu (Lenuța); Valy Cios (Sanda); Marius Rolea (Neculai); G. Gherson (Aurica); Ion Enache (Pascu); Const. Lipovan (Sondorul); Ion Anghel (Stanciu); Ion Popa Ion (Alec); Nic. Turcu (Curierul); Nic. Ifrim (Telefonistul); Marius Popescu și Marin Constantin (Agenții).

Teatrul „C. Nottara” a dorit să cinstescă Decada Culturii printr-o nouă premieră din dramaturgia originală. Piesa lui I. Grinevici se vrea o imagine colorată din viltuarea evenimentelor care au marcat zilele și nopțile din August cu pecetea însemnătății istorice. Așadar, *Nopti de august* se înscrie într-un ciclu festiv, menit anume să evoce unele aspecte dramatice din epopeea eroică a unui trecut apropiat. Modalitatea cu care răs-

punde însă această piesă intenției programatice a autorului și teatrului care a montat-o e cel puțin discutabilă. Noua piesă a lui Grinevici se ocupă, într-o anumită măsură, de lupta din ilegalitate a partidului împotriva mașinii de război hitleriene și a dictaturii militariste antonensiene. Destinele unei familii de muncitori luptători se leagă cu întâmplările dintr-o casă de mari burghezi, petroliștii Frumușanu. Centrul de greutate al ac-

țiunii și bagajul de idei etico-social al piesei nu cade însă, așa cum s-ar fi cerut, asupra problemelor de conștiință și faptelor eroice ale clasei muncitoare și ale muncitorilor petroliști, ci pe atmosfera artificială și livresc creată dintr-o mare casă burgheză. Prilej de a aduce în scenă nenumărate „olișee de senzație”. Citeva ipostaze de triumfi amoros (amantul mamei fuge cu fiica; aceasta, pentru a fi mai complexă, e poetă și cocotă); un june schilod, atins de morbul truției compensatoare și fără nici o motivare dramatică în această piesă, și pînă la urmă străduința de a se construi un caracter dramatic: cel al bătrinei Zoe Stamatîu, stăpîna marii rafinării, colectorul de voinți și acțiune al familiei pe care o dirijează. În mod cu totul inexplicabil pentru perspectiva istorică a raportului de forțe sociale, autorul pune acest personaj să domine amenințător finalul piesei, sugerînd puterea „vitală” a claselor înfrînte. Se pare că ultimul tablou — cel al acțiunii de luptă a muncitorilor petroliști — e construit cu intenții simbolice de sugerare a „zorilor de august” pentru ca spectacolul să fie în tema propusă, după cum probabil tot din intenții de generalizare simbolică moare tînărul student Ion Vrabie a cărui adeziune la viața nouă abia se declarase într-un reviriment dramatic care începuse să se anunțe interesant.

În fața unui text cu asemenea „însușiri” literare, dramatice și ideologice, Teatrul „Nottara” și-a asumat o serioasă răspundere. E drept că spectacolul degajă un efort vizibil de a se lega firele disparate ale acțiunii, de a se combina elementele hibride ale construcției dramatice într-o ciocnire scenică cu un sens ascendent, în pofida acțiunilor nebulositate și lipsite de finalitate ale majorității personajelor. Intuind lipsa unor caractere efectiv dramatice în piesă, colectivul și-a îndreptat atenția către elementele exterioare dramei, către suportul acțiunilor pitorești și, supralicînd, a căutat și a reușit un spectacol cit mai... spectaculos. Din aceleași motive nu s-a pus surdina situațiilor „tari” și facil ostentative, existente din abundență în text, și astfel spectacolul premierei a cumulat un joc actoricesc forțat, nerealist, naturalist, grotesc uneori sau nepermis de „ingenuu”.

Sfîșierea reciprocă, continuă, a membrilor descompusei familii Frumușanu — pretinsă cu violență de piesă — zbaterile zgomotoase ale unor personaje care își caută o justificare dramatică comună, au dat naștere în scenă în locul unei atmosfere specifice cu semni-

ficații social-istorice precise, unor mărunte certuri de familie cu accente indecente. Nu ne explicăm de ce ultimul tablou din casa Frumușenilor a trebuit să îmbrace haina pompoasă a unei recepții în smochinguri, fracuri și rochii de seară cu decolteu (poate pentru etalarea toaletelor?) — dar amănuntul e semnificativ pentru tendința facilă cu care e lucrată piesa.

Din aceste pricini interpretarea actoricească a suferit și am văzut cum, în acest spectacol, actori de talent și de incontestabil simț dramatic au adoptat clișee facile și gesturi contrafăcute. Nelly Sterian a demonstrat multă agresivitate și artificialitate în postura odioasei doamne Stamatîu, Chiril Economu (Nisipeanu), lipsă de nuanțare și compoziție banală într-un rol de „sindicalist galben”, coadă de topor, iar Dominic Stanca (Scarlat), afectare premeditată. O înțelegere greșită a rolului a arătat Natalia Arsene (Mona), egală cu sine însăși și de data aceasta, ca și în toate rolurile încredințate în ultimul timp, indiferent de familia spirituală din care ar descinde personajul. Într-un mod mai discret în raport cu tonalitatea stridentă a spectacolului s-a comportat Dinu Ianculescu (Stelian Frumușanu). Totodată, am putut remarca — excluzînd traiectoria rolului respectiv — că tînărul actor V. Plătăreanu (Șerban) dispune de resurse dramatice care se cer valorificate spre profunzime și interiorizare.

Remarcăm totuși în spectacolul de la Teatrul „Nottara” și un aspect valoros: datorită interpretării actricești, personajele pozitive au dobîndit un ascendent sensibil asupra celor negative. Jocul Anei Barcan (Ana Vrabie) contrastează prin sobrietatea mijloacelor de expresie, prin trăire emoțională, cu stilul zgomotos, ostentativ, al interpreților personajelor negative. Interpretarea ei este secundată de schițele dramatice izbutite ale lui Dem. Hagiac (Moise Gheorghiu) și Ion Popa Ion (Alec). În rolurile fiilor Anei Vrabie, Stamate Popescu (Marin) și — intruciva — Silviu Stănculescu (Ion) s-au străduit să încheie într-o imagine artistică unitară cele cîteva răzlețe date psihologice ale personajelor respective.

Analiza globală a elementelor care compun spectacolul *Noaptea de august* duce la o concluzie simplă și firească: element hotărîtor în scenă, textul, asigură sau nu valabilitatea unui spectacol. Imputăm colectivului că n-a depus suficiente eforturi în profunzime pentru atenuarea stridențelor, așa fel încît tot ce era facil,

contrafăcut și exterior în piesă să nu capete o asemenea preponderanță supărătoare pe scenă.

Cele trei decoruri (scenografia, Tony Gheorghiu), tot atâtea locuri ale acțiunii, nu-și află nici o trăsătură de unire între ele (schița de interior a casei Frumușanu, de reținut pentru linia și culoarea ei, e de altfel strident distinctă și de stilul în care au fost concepute celelalte decoruri). După cum nu-și află nici o trăsă-

tură de unire viziunea regizorală a fiecărui tablou în parte sau evoluția jocului interpreților în scenă. În ansamblul spectacolelor care au cinstit, la Decada Culturii, marea sărbătoare a Eliberării, ambiția de a da viață scenică piesei *Noaptea de august* a fost o greșală, iar spectacolul de la Teatrul „C. Nottara” un regretabil eșec.

Mira Iosif

TEATRU LA MICROFON

O CRONICĂ DIN ZILELE NOASTRE

Orașul fără istorie de Victor Birlădeanu

Premiera: 24 august 1959. Regia artistică: Mihai Zirra. Regia tehnică: Ing. George Buican. Regia muzicală: Paul Urmuzescu. Regia de studio: Const. Botez. Distribuția: Costache Antoniu (Lahovari); Ion Punea (Nicu); H. Nicolaide (Dăscălescu); Șt. Mihăilescu-Brăila (Bărboi); Natașa Alexandra (Caliopei); Ion Gheorghiu (Breban); Corado Negreanu (Simigiu); Nicu Dumitriu (Dungeanu); Gh. Oprina (Santiago); Coca Andronescu (Raluca); Const. Codrescu (Radu); Dem. Savu (Popic); Nicolae Botez-Luchian (Dumitru); Liviu Crăciun (Sandu); Ion Anastasiad (Suditul); Willi Ronea (Stamatladi); Ion Dragomirescu (Grigore); Marius Pepino (Muncitorul); Dan Damian (Alt muncitor); Florin Scărlătescu (Gogu Ionescu); Nana Ianculescu (Femeia).

Teatrul undelor ne-a oferit, cu prilejul aniversării zilei de 23 August, premiera unui scenariu radiofonic original: *Orașul fără istorie* de Victor Birlădeanu. Faptul se cuvine a fi subliniat, căci scenariul original este — credem — modalitatea cea mai eficientă pentru teatrul radiofonic de a-și aduce contribuția la dezvoltarea dramaturgiei și a artei teatrale în general.

Scenariul lui Victor Birlădeanu evocă construirea unui oraș fără... istorie, a unui oraș înălțat în anii regimului democrat-popular. Așa cum spune însă unul din personaje, orașul acesta, „respectând adevărul istoric, are de fapt istorie”. E istoria luptelor și a sacrificiilor făcute de constructori pentru a ridica orașul, e istoria bătăliei înverșunate care s-a dat între oamenii cinstiți — însuflețiți de ideile partidului — și elementele retrograde, declasate, refractare la tot ce este nou în țara noastră. În această confruntare se află miezul conflictului din *Orașul fără istorie*.

Strecurat în postul de inginer-șef, Marcel Breban, un fost exploatare, înrăit de pierderea privilegiilor de odinioară, caută să demonstreze că orașul proiectat nu poate fi construit din pricina terenului alunecos. Zidurile înălțate se dărâmă mereu, furnizând argumente inginerului-șef și stîrnind totodată furia constructorilor, care nu izbutesc să găsească soluția tehnică salvatoare. Marcel Breban a reușit să și-l atragă de partea lui și pe directorul șantierului, Pande Dungeanu, un om cinstit în fond, dar foarte influențabil și vanitos. Cu sprijinul

unui contabil delapidator și al citorva elemente descompuse din rindul muncitorilor, folosite în scopul de a propaga panica și neîncrederea, inginerul-șef este pe cale de a-și realiza intențiile. Sosește însă pe șantier, în momentul cel mai critic al situației, un organizator de partid trimis de regiune. Înțelegind cit de grea e situația, cit de mare e primejdia stagnării construcției, acesta mobilizează organizația de partid la luptă împotriva falselor teorii răspindite de elica inginerului-șef. Ii vine în ajutor însuși fiul directorului, proaspăt absolvent al politehnicii, sosit de curind pe șantier; după o cercetare minuțioasă a terenului, el găsește soluția tehnică potrivită pentru evitarea surpării zidurilor. Este convocată o ședință plenară cu toți muncitorii și tehnicienii, în care adversarii construcției, în frunte cu Marcel Breban, sînt definitiv demascați. Pentru ultima lor mișcare — uciderea tinărului inginer Dungeanu și distrugerea stăvilărilor — prin care nădăjdulau să provoace dezordine și să împiedice astfel ridicarea noului oraș, își vor primi pedeapsa meritată.

Prin subiectul său — inedit în dramaturgia noastră — atît de actual pentru realitatea construcției socialiste, scenariul lui Victor Birlădeanu a reușit să trezească interesul. Există în *Orașul fără istorie* un personaj foarte bine realizat: organizatorul de partid Vasile Lahovari. Însuși numele său — în ciuda aparențelor — e un certificat: porecla de Lahovari, transformată mai tirziu în renume din cauza rapidei

ei răspîndiri, i-a fost atribuită în urma conducerii de către el a acțiunii de expropriere a pămînturilor vestitei familii de moșieri. „Tovarășul Vasile” — așa cum îi spun oamenii — e un adevărat comunist: vigilant, necruțător cu dușmanii, bun organizator, capabil să însușească oamenii, să-i determine să muncească cu entuziasm la înălțarea orașului.

Rolul lui Lahovari în desfășurarea scenariului se amplifică și prin faptul că, pe lângă calitatea de participant direct la acțiune, el o deține și pe aceea de povestitor. Ideea autorului de a transforma în crainic pe unul din eroii scenariului, care să nareze întîmplările petrecute, merită a fi semnalată. S-a renunțat astfel la supărătoarele intervenții ale unui comentator străin de personajele piesei, intervenții care, oricît de discrete ar fi, fărîmîtează de obicei atmosfera povestirii, făcînd să scadă autenticitatea întîmplărilor. (După cum se vede, în scenariile radiofonice crainicul nu este întotdeauna un rău inevitabil...) Vasile Lahovari a fost îndrăgit de sutele de mii de ascultători și datorită excepționalei lui interpretări de către Costache Antoniu. Atitudinea actorului în fața microfonului a fost esențialmente interioară; intensă concentrare, trăirea sinceră a rolului, capacitatea de a releva prin subtile inflexiuni vocale variate stări de spirit, toate acestea au conferit o pregnanță deosebită eroului interpretat de Costache Antoniu.

La celălalt pol al conflictului se află Marcel Breban. Înfățișîndu-ne în persoana inginerului un individ abil și periculos, autorul a reușit să ne dea senzația unei confruntări reale, ceea ce e foarte important dacă ne gîndim la unele piese în care caricaturizarea personajelor negative anulează veridicitatea conflictului. Breban nu e însă pe deplin realizat, deoarece autorul nu luminează mobilurile care-l îndeamnă să treacă de la poziția defetistă, refractară, explicabilă prin trecutul lui, la aceea de inspirator direct al unor crime și jafuri. Interpretul lui Breban, Ion Gheorghiu, în ciuda carențelor rolului, a știut să releve prin utilizarea unor tonuri insinuante ipocrizia și reaua-credință a personajului.

Creației lui Costache Antoniu și interpretării lăudabile realizate de Ion Gheorghiu, li se adaugă și alte compoziții interesante, în roluri de mai mică întîndere. Bine îndrumați de regizorul Mihai Zirra, care desigur a avut o contribuție însemnată și la reușita interpretărilor principali, actorii C. Codreanu, St. Mihăilescu-Brăila și Coca

Andronescu au conturat sugestiv „profilul sonor” al personajelor respective. Într-un ansamblu bine sudat, ne-a surprins neplăcut vocea apreciatului actor Nicu Dumitriu, care a făcut din directorul șantierului un personaj iremediabil negativ și antipatic.

Scenariul lui Victor Birlădeanu ridică o problemă pe care, intenționat, am lăsat-o la urmă. Discutarea ei poate fi utilă și pentru alte emisiuni ale teatrului la microfon. Se manifestă în *Orașul fără istorie* un exces verbal dăunător. Personajele poartă uneori lungi dialoguri, care diminuează interesul și atenția față de desfășurarea emisiunii. Auditoriul teatrului radiofonic constituie un public cu atenția cea mai difuză, datorită permanenței lui solicitări și în alte direcții. Scriitorul radiofonic trebuie, în timpul redactării scenariului, să-și pună mereu problema captării atenției ascultătorilor prin dialoguri vii, concentrate, prin desfășurarea trepidantă a povestirii. Piese de atmosferă, cu lungi tăceri și cuvinte rostite rar, n-au ce căuta la radio, pentru simplul motiv că ascultătorul nu le suportă, nu le acceptă. Fără a cădea în păcatul unei excesive „atmosferizări”, scenariul lui Victor Birlădeanu a conținut totuși scene mult prea lungi, dialoguri greoaie, scene lipsite de acțiune. În general, era de dorit ca accentul să nu fie pus pe discuțiile din birou, ci pe faptele și întîmplările petrecute direct pe șantier. Ambianța sonoră — echivalentul cadrului scenic — n-ar fi avut decît de cîștigat.

Tot în această ordine de idei merită a fi discutat și modul în care autorul și-a conceput finalul. Povestitorul descrie pe aproximativ trei pagini de text (!) înfățișarea noului oraș. Dar cine are răbdare să urmărească o descriere orală atît de întinsă, în lipsa imaginilor respective? Comentariile lungi, oricît de bine ar fi ele scrise și spuse, devin plictisitoare, mai ales dacă se fac la sfîrșitul emisiunii teatrale, după ce ascultătorul a stat o oră și jumătate în fața radioului.

Am socotit necesară discutarea acestei probleme și pentru că autorul scenariului *Orașul fără istorie* va avea, credem, un cuvînt de spus în dramaturgia radiofonică originală, pe care o dorim cît mai eficientă și reprezentativă. În pofida lacunelor semnalate, scenariul lui Victor Birlădeanu a constituit o binevenită contribuție a teatrului la microfon în cadrul Decadei culturii romînești.

M. Radnev

Horia Deleanu

ISTORIA TEATRULUI ȘI FORMAREA CADRELOR ACTORICEȘTI*

Ideea consemnării pentru uzul istoriei a diverselor valori ale fenomenului teatral este cunoscută din vremuri străvechi. Așa, de pildă, și astăzi, referindu-ne la construcția teatrului antic, ne întoarcem la una din primele informații de acest ordin, cuprinse în lucrarea lui Marcus Vitruvius Pollo *De Architectura*, care datează aproximativ din secolul I înaintea erei noastre. Tot așa cum, pentru identificarea unui element component însemnat al teatrului aceleiași vremi, apelăm încă la catalogul măștilor, inclus în opera lexicografului grec Pollux, *Onomasticon*, scrisă cam prin secolul II al erei noastre.

Diversele date, informații pe acest vast tărâm — surprinse mai întâi în mod accidental, iar mai târziu adunate cu intenții bine definite — s-au aglomerat de-a lungul timpurilor, ducând la constituirea a ceea ce numim astăzi istoria teatrului.

Paralel cu contururile, din ce în ce mai precise, ale acestei științe care se naște, s-a desemnat și necesitatea folosirii ei în procesul de formare a cadrelor actricești. Ar fi, fără îndoială, cel puțin hazardate afirmațiile menite să susțină că, încă de la primele înjghebări de învățămînt teatral, cum ar fi, de pildă, școala romană a lui Roscius (secolul I înaintea erei noastre) sau școlile chinezești mult mai limpede profilate de prin sec. VIII al erei noastre, s-au făcut, în studiul curent, incursiuni sistematice în domeniul istoriei teatrului. Dar, avem toate temeiurile să considerăm că au existat, într-o formă sau alta — cum e cît se poate de firesc să existe în orice încercare de valorificare și educare a talentului actoricesc —, și implicații de acest ordin.

Nu intenționăm, în afara menționării acestui fenomen, să efectuăm și o incursiune istorică, care să-i analizeze dezvoltarea amănunțită. Vrem însă să remarcăm, apropiindu-ne de vremea noastră, orientarea foarte judicioasă a învățămîntului teatral românesc, care de la începuturi n-a ignorat includerea acestei preocupări în programele sale de studiu. Cursul de literatură, predat de Ion Eliade la „Filarmonica” acum 125 de ani, sau „lecțiile de literatură dramatică teatrală” (cum le intitula autorul), ținute prin 1859 de C. A. Rosetti la școala care funcționa pe lângă Teatrul Național din București, în timpul directoratului său, stau mărturie grăitoare în acest sens.

E un fapt cert, de asemenea, că în secolul nostru autenticele școli teatrale nu numai că n-au putut, dar nici n-au vrut să ignoreze, în planurile lor de activitate, o disciplină care își demonstrase cu prisosință, de-a lungul timpului, marea utilitate. În „Programele școlii teatrale și însemnări despre educarea actorului”, Stanislavski menționează, în afară de studierea mișcării scenice, a vorbirii expresive, a măiestriei actorului — psihologie și caracterologie etc. —, a educației muzicale, necesitatea absolută a însușirii „cunoștințelor din domeniul literaturii, istoriei, costumului, arhitecturii, stilului ș.a.”. La școala lui Reinhardt de la Deutsches Theater, înființată în 1905, se specifica în programul inițial că elevii vor trebui să urmeze în afara cursurilor de tehnică și metodică meseriei, cursuri de teorie și istoria teatrului universal. La cunoscuta școală de teatru a lui Copeau, care se consolidează prin 1920, în afara dezvoltării fizice, a educației muzicale, a dezvoltării capacităților expresive ale corpului, a dicțiunii individuale și corale ș.a., era prevăzută și predarea

* Acest articol deschide o serie prin care ne propunem să aducem în discuție unele probleme mai importante privind formarea cadrelor actricești în învățămîntul nostru artistic (n.r.)

istoriei teatrului, punându-se îndeosebi accentul pe tragedia greacă, opera shakespeareană, clasicismul francez.

Toate aceste exemple ilustre vin să confirme că valoarea creatoare a unei practici îndelungate a făcut ca, în conștiința contemporaneității, istoria teatrului să devină o componentă indivizibilă a procesului de formare a cadrelor actorești.

Prin ce se explică *însemnătatea practică* deosebită pe care a dobândit-o această disciplină în educarea actorului, în desăvârșirea artei slujitorilor scenei?

Există o justificare inițială în raport cu interesul manifestat de actor față de istoria teatrului, justificare ce se regăsește în forme asemănătoare la pictorul care zăbovește asupra istoriei artelor, la medicul care studiază istoria medicinei, la compozitorul care parcurge istoria muzicii. Prin intermediul istoriei teatrului, slujitorii scenei au posibilitatea cunoașterii formelor incipiente ale artei lor, ca și puțința urmăririi evoluției, perfecționării ei. Fără îndoială că ei sînt îndemnați spre acest studiu nu numai de o curiozitate legitimă în raport cu apariția și descifrarea treptată a tainelor meseriei lor, ci și de o serie de alte rațiuni, foarte utile.

Actorul nu poate, nu trebuie să rămînă un meșteșugar — chiar dacă deosebit de înzestrat — circumscris la granițele riguroase, lipsite de orizonturi largi, ale profesiei sale. Stanislavski menționa în acest sens: „Ca să poți tălmăci operele genilor, trebuie să te poți apropia de ele cu sensibilitate și să le poți înțelege, iar ca să le poți înțelege, trebuie să fii om cultivat”. Exemplul foarte des citat de propovăduitorii exclusiviști, desueți, mistici ai... harului divin, în legătură cu marea actriță franceză Rachel, care ar fi învățat simultan să citească și să joace, constituie în cel mai bun caz o excepție cu desăvîrșire neconcludentă. Tocmai de aceea, apare evident că însușirea disciplinei noastre e determinată la actor, pe de o parte de interesul istoric, pe de alta de necesitatea obținerii unei culturi generale, menite să-i înlesnească apropierea de opera dramatică, în intenția transfigurării ei scenice.

Ar fi însă eronat să considerăm că istoria teatrului rămîne pentru actor o materie de cultură generală, atunci cînd ea devine pentru el o disciplină prin excelență *de specialitate*, o disciplină *practică*. Stanislavski se pronunță fără echivoc în acest sens: „Analiza tuturor marilor tradiții ale scenei, din punctul de vedere al substanței lor creatoare, ar putea aduce un mare folos laturii practice a artei noastre”. În mod evident, de pildă, cunoașterea „substanței creatoare” a tipologiei comediei lui Aristofan, a empoi-urilor teatrului spaniol sau a bufonilor shakespeareieni, este extrem de utilă, indispensabilă actorilor care trebuie să ajungă pînă la înțelegerea compoziției unei game infinite de personaje din toate vremurile, din toate locurile. În această perspectivă, însușirea istoriei teatrului folosește și la apropierea celor mai bune tradiții în materie de interpretare scenică, la un cîmp larg de asociații practice, care ajung pînă la contemporaneitate, la dezvoltarea, desăvîrșirea, în ultimă analiză, a artei actorești. Am remarcat, în aceeași ordine de idei, că la studenții care se pregătesc pentru cariera teatrală, la tinerii actori îndeobște, dar nu numai la ei, se constată o îndepărtare progresivă de mimetism, de imitația neinspirată, și în raport cu studiul istoriei teatrului care, lărgindu-le considerabil orizontul, îi face să înțeleagă în mod practic existența unei mari varietăți a mijloacelor scenice.

Utilitatea practică a studiului istoriei teatrului nu e valabilă numai în general, pe planul asociațiilor cu tradițiile însușite critic, pe planul desăvîrșirii meșteșugului actoresc, ci și în raport concret cu fiecare obiect dat. Stanislavski se exprimă explicit pe această linie: „Cunoștințele din domeniul literaturii, istoriei... sînt indispensabile pentru crearea piesei, rolului, spectacolului”. Așadar, în raport cu fiecare sarcină scenică dată, actorul apelează, pentru încadrarea ei în epocă, pentru motivarea ei în raport cu ambianța socială, pentru justificarea ei psihologică față de celelalte personaje, pentru integrarea ei în ansamblul piesei și al operei autorului, la cunoștințe de pe tărîmul istoriei teatrului.

În afară de acestea, se mai ridică prin intermediul disciplinei noastre problema de mare însemnătate a educării talentului și, implicit, a orientării lui spre esențial, spre ceea ce poate să-l pună în valoare maximă, sporindu-i în același timp eficacitatea socială. Sîntem în mod categoric împotriva unei prejudecăți neștiințifice, care nu ostenește să circule: este vorba despre pseudoteoria atotputerniciei talentului, a intuiției suverane, care, pasămite, pot face abstracție de studiu, de educație. Cernîșevski făcea o remarcă extrem de interesantă: „Talentul oferă numai posibilitatea acțiunii. Care va fi valoarea acestei acțiuni, depinde de sensul ei, de conținutul ei. Dacă Rafael ar fi pictat numai arabescuri, păsărele și floricele, în aceste arabescuri, păsărele și floricele ar fi fost evident un talent considerabil, dar

atunci v-ați fi oprit oare plini de evlavie în fața acestor floricele și păsărele, ar fi fost oare înălțat, purificat, spiritul vostru privind aceste fleacuri agreabile?" Întorcându-ne la domeniul nostru, este evidentă, și pe acest plan, rațiunea educativă, practică, a istoriei teatrului, care trebuie, în mod științific, analizând latențele diverselor roluri și piese, să îndrumaze actorul, nu în urmărirea floricelelor de stil gratuit și a arabescurilor verbale inutile, ci în căutarea și susținerea marilor teme sociale, revoluționare, argumentându-le valențele scenice, audiența la public, posibilitatea de valorificare supremă a talentului.

Încercînd să demonstrăm interesul istoric, valoarea instructivă generală și mai cu seamă marea utilitate practică pe care le prezintă disciplina noastră în formarea cadrelor actoricești, este necesar să ne oprim cu multă atenție asupra *liniilor directe* ale cursului, asupra modului în care trebuie predată istoria teatrului, pentru ca ea să-și atingă țelurile însemnate de educare, orientare, perfecționare a talentului slujitorilor scenei.

O linie directoare esențială în tratarea istoriei teatrului trebuie să o constituie învățătura leninistă despre cele două culturi, opusă fundamental teoriei reacționare, care încearcă să escamoteze, și în acest domeniu, lupta de clasă, pledînd pentru ideea unui torent unic în cultură.

În *Note critice în problema națională*, Lenin arată: „În sinul *fiecărei* culturi naționale se găsesc *elemente*, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă, fiindcă în sinul *fiecărei* națiuni există mase de muncitori și exploatați ale căror condiții de viață creează în mod inevitabil ideologia democratică și socialistă. Dar în sinul *fiecărei* națiuni există și o cultură burgheză (iar în majoritatea cazurilor, chiar o cultură ultrareacționară și clericală) și, ceea ce trebuie să remarcăm, nu numai sub formă de „elemente”, ci sub formă de cultură *dominantă*. De aceea „cultura națională” în genere *este* cultura moșierilor, a popilor, a burgheziei”. (*Opere*, vol. XX, ed. P.M.R., 1950).

În această lumină, este absolut necesară sublinierea rolului fundamental al fenomenelor progresiste de pe tărîmul teatrului, legate de formele sociale cele mai înaintate, chiar dacă în perioada apariției ele par relativ slabe și nu se impun atenției, la o analiză superficială. De aceea, este foarte vătămătoare poziția obiectivistă, care se mărginește, în miopia sau în reaua ei intenție, la o rudimentară constatare a aparențelor, neglijînd valorile avansate, care, chiar dacă par firave la un moment dat, au în fond o însemnătate deosebită, chezuînd dezvoltarea autentică, rodnică, a teatrului. Așa, de pildă, reprezentanții istoriografiei de teatru reacționare se străduiesc să ignoreze în contemporaneitate existența celor două culturi din societatea burgheză, încercînd să definească „antiteatrul”, psihologia desprării, a inutilității, a dezamării morale, ca direcție unică în teatrul vremii noastre. Ei se încăpățînează să reducă dramaturgia din zilele noastre la Eugène Ionesco, Becket, Ustinov, refuzînd să recunoască lucrările lui Sean O'Cassey sau Arthur Miller, de exemplu, care, dacă nu reprezintă o tendință majoritară, reprezintă în schimb tendința esențială, cea mai demnă de luat în seamă, din teatrul occidental contemporan. Tot așa, dacă ne întoarcem în timp la evul mediu, sînt ipocrite și inutile lamentațiile în legătură cu generalizarea caracterului mistic al manifestărilor teatrale, atunci cînd în aceeași vreme au existat, pe acest tărîm, evidente valori populare, realiste, incomparabil mai interesante, care trebuie reliefate cu cea mai mare pricepere.

Pentru a nu greși în această direcție, ni se cere o cunoaștere foarte amplă, cuprinzătoare, a fenomenelor teatrale din fiecare epocă, dublată de un ascuțit spirit de discernămint. Fiindcă noi nu păcătuim dacă, referindu-ne la sfîrșitul veacului XIX, scoatem în evidență virtuțile artistice ale unei Réjane, Sarah Bernhardt sau Eleonora Duse. Dar păcătuim, fără îndoială, dacă nu ne ocupăm, în același timp, de mai puțin celebrele, dar extrem de importante teatre populare, ca Volkstheater de la Viena, Teatrul „Schiller” de la Berlin, Maison du Peuple de la Bruxelles, sau Théâtre du Peuple de la Bussang.

În general, este extrem de important să urmărim contribuția poporului la nașterea și dezvoltarea diverselor manifestări teatrale, la evoluția istoriei dramaturgiei și artei spectacolului. În comunicarea *Valorile folclorice — sursă de cunoaștere a istoriei teatrului*, făcută la cel de al II-lea Congres Internațional de Istoria Teatrului de la Veneția—1957, am încercat să susțin această teză, asociînd-o cu caracterul

democratic al teatrului și cu problemele reconstrucției producției teatrale contemporane. Intrigată de această legătură, care ni se pare firească într-o concepție științifică, democratică, asupra istoriei teatrului, presa italiană a calificat comunicarea drept „inovatoare și revoluționară”, dezbateră continuând în revistele de specialitate occidentale („Il dramma”, „Maske und Kothurn” ș.a.), care au ezitat să ia o poziție netă. Mai mult decât atât, chiar în Congres, prof. Goffredo Bellonci a contestat cu vehemență manifestările populare ca teatru, mergând până și la negarea cunoscutelor „Sacre rappresentazioni” din evul mediu și considerând, într-o viziune cam aristocratică, că toate acestea sînt lipsite de „formele inițiale ale artei”. E interesant de semnalat că tot acolo, elvețianul dr. Edmond Stadler a recunoscut că nu e cazul „să restrîngem noțiunea de teatru la teatrul de artă”, și că trebuie acordat „noțiunii de teatru sensul cel mai larg cu putință”. Mi se pare că negarea valorilor folclorice din acest domeniu înseamnă contestarea izvoarelor vii, autentice, ale teatrului; înseamnă o negare a caracterului democratic al acestei arte; înseamnă, în ultimă analiză, o denaturare a istoriei teatrului, de care nu avem voie să ne facem vinovați în studiul și predarea disciplinei, menite, între altele, să orienteze drumul rodnic al actorului pus, în primul rînd, în slujba poporului său.

În strînsă asociație cu problema identificării celor două culturi și în mod esențial a „elementelor, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă” (V. I. Lenin); în intimă legătură cu contribuția poporului la înflorirea teatrului, se pune și problema evidențierii rolului fundamental al tendințelor realiste în dezvoltarea dramaturgiei, a artei spectacolului. De aceea, este absolut necesar să privim istoria teatrului ca o istorie a nașterii și dezvoltării realismului (pe planul literaturii dramatice și al artei scenice), în luptă adeseori violentă cu diversele tendințe anti-realiste, de substanță retrogradă, manifestate de-a lungul vremurilor într-o formă sau alta.

Acestea fiind liniile directoare esențiale ale tratării istoriei teatrului, să ne oprim acum asupra cîmpului ei de cercetare, asupra *sferei de investigație*.

Diverși teoreticieni pornesc de la o falsă dilemă: teatrul autorului, teatrul actorului sau teatrul regizorului? Aceste alternative nu există în realitate, în măsura în care diverșii termeni citați se asociază în unitatea dialectică dintre conținut și formă, unde conținutul păstrează primatul, rămîne definitiv. În această perspectivă, istoria teatrului nu poate fi concepută nici numai ca o istorie a literaturii dramatice, nici numai ca o istorie a diverselor elemente ale artei spectacolului, ci ca o istorie a fenomenului teatral în toată complexitatea lui.

Astfel, rămîne fără sens ideea autonomiei abstracte a textului dramatic, care duce la susținerea exclusivă a unei istorii a literaturii dramatice, desprinse cu desăvîrșire de arta spectacolului. Cu toate acestea, s-a ajuns și la teoretizarea acestei autonomii. Saint-Saëns menționa că: „o simfonie de Beethoven se citește la gura sobei, așa cum se citește o tragedie de Racine; și una și alta, ca să existe, n-au nevoie să fie interpretate”. Răspunzîndu-i parcă, Goethe însemna în *Convorbiri cu Eckermann*: „o piesă care n-a fost, încă din vremea concepției ei, scrisă de poet pentru a fi jucată cu o tehnică apropiată, nu e făcută pentru teatru”.

Pornind de la criteriul de ordinul celor enunțate de Saint-Saëns, și nu numai de la acestea, s-a dizolvat de multe ori, în mod cu totul arbitrar, istoria teatrului în istoria literaturii dramatice. Or, cît ar fi de stupid, de exemplu, să ignorăm perioada extrem de înfloritoare, deosebit de interesantă, a comediei măștilor din secolele XVI, XVII și începutul lui XVIII, pentru simplul motiv că nu s-au păstrat decît în măsură neînsemnată izvoarele dramaturgice, scenariile comediei dell'arte? Sau, poate fi cît de cît înțeles teatrul primelor decenii ale veacului nostru, pomenind numai despre dramaturgi și ignorînd, în Rusia pe Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Meyerhold, Vahtangov, Tairov, sau în Franța pe Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin? Și, oare, epocile de teatru în care au strălucit Tomasso Salvini, Lekain, Garrik, Șcepkîn, Talma, Irving, Ermolova, Constantin Nottara și Aristița Romanescu, pot fi concepute în afara existenței acestor inegalabili actori?

Tot așa, însă, e absurdă și considerarea exclusivă a unei istorii a diverselor elemente ale artei scenice, în măsura în care textul, momentul ideologic, rămîne baza spectacolului, constituind elementul său primordial. Tocmai de aceea, în studiul istoriei teatrului se cer combătute tezele lui Appia, Gordon Craig, Gaston Baty, de

pildă, care pledează pentru limitarea contribuției operei dramatice în spectacol, slujindu-se de text ca de un simplu pretext pentru reprezentarea teatrală.

Din aceste motive, considerînd spectacolul ca un tot, în care nici un element nu figurează de dragul simplului acompaniament, trebuie ca în studiul disciplinei noastre, actorul să se obișnuiască să gîndească teatrul ca o imagine de sinteză, în care literatura dramatică și elementele artei scenice coexistă într-o unitate dialectică.

Nu trebuie să uităm însă că apreciînd fenomenul teatral în perspectiva unității dintre text și realizare scenică, trebuie să-l raportăm la un anumit loc, la anumite condiții, la un anumit public. Fiindcă, absența spectatorului dintr-o relatare istorică văduvește imaginea de ansamblu a teatrului, nu dă în întregime măsura valorii sociale a teatrului într-o vreme sau alta. Publicul creează spectacolului un anumit climat emotiv, ajungînd la comuniunea cu actorul și autorul, sau refuzîndu-și în mod categoric adevizunea. Aceste date se cer consemnate și transmise pe cît cu putință de istoria teatrului, neuitînd să diferențiem anumite categorii de public și reacțiile lor caracteristice. Cît de semnificative și emoționante sînt, de pildă, două momente relatate de istoricii teatrali care s-au aplecat cu enorm interes asupra perioadei Marii Revoluții Socialiste și a războiului civil! În zilele de după Octombrie, la Teatrul „Aquarium” din Moscova se juca *Sărăcia nu e viciu* de Al. Ostrovski. Imediat după spectacol, un marinăr din Baltica, neputîndu-și stăvili entuziasmul, s-a ridicat pe scenă și a făcut actorilor teatrului, o recomandare generală: „Alegeți pentru noi piese, care ca un acumulator de nădejde să ne dea o încălțătură de forță și să ne transmită curajul de a dobîndi pînă la capăt victoria”. Sau, în altă împrejurare, la Kiev, în vremea luptelor cu armatele contrarevoluționare, se juca *Fintina turmelor* de Lope de Vega; după ce ascultau monologul înflăcărat al Laurenciei, care chema la răscoală pe țărani din satul Fuenteovejuna, ostașii roșii aclamau pe actori, ieșeau din sală și se îndreptau nemijlocit de la teatru pe front să se bată cu bandele lui Petliura. Poate fi oare înțeles, cu toată bogăția sa de sensuri, teatrul acestei epoci, dacă se ignorează momente ca cele de mai sus, sau altele de același ordin? Sigur că nu. Tot așa cum, la noi în țară, vremea revoluționară care a adus în fotolii, în loji, în staluri un spectator nou, de o calitate admirabilă, nu poate fi în nici un caz consemnată de istoria teatrului fără acest spectator.

Publicul nu poate și nu trebuie să fie ignorat în studiul disciplinei noastre. La al II-lea Congres de Istoria Teatrului de la Veneția, un reprezentant englez a recomandat inițierea unei istorii a publicului. Ideea nu e lipsită de interes, fără îndoială, dar riscă, parcă, privită izolat, să rămînă desprinsă de solul ei firesc. Fiindcă am credința că această istorie a publicului, cu extrem de utile implicații sociale, poate să pară cam stingheră, dacă nu e presupusă în cîmpul vast, complex, de acțiune al istoriei teatrului.

Acceptînd ca esențială în studiu asociația indivizibilă dintre text, spectacol și public, raportate la epocă, la condițiile ei istorice, politice, economice, nu trebuie să facem abstracție de gîndirea teatrală a vremii, de contribuțiile aduse dezvoltării teoriei teatrului. Poate fi oare parcursă în mod serios istoria teatrului, dacă se face abstracție de Diderot și *Paradoxul actorului*, de Lessing și *Dramaturgia hamburgheză*, de opiniile emise de Gorki în articolul *Despre piese*? Sau nu rămîne incompletă înțelegerea teatrului vremii și a personalității scriitorilor respectivi, dacă nu analizăm opiniile exprimate asupra artei scenice de Shakespeare în *Hamlet*, de Goldoni în *Teatrul comic*, de Molière în *Critica Școlii femeilor*, de Maiakovski în *Baia*? Concluzia necesității imperioase a abordării acestor probleme se poate desprinde, între altele, și din cele cîteva exemple citate.

Limpezite fiind acum elementele componente, sfera de investigație a istoriei teatrului, e cazul să ne oprim asupra modului în care trebuie cercetată opera dramatică — baza indiscutabilă a oricărui spectacol — pentru uzul actorilor, în vederea formării și dezvoltării lor.

Trebuie să pornim de la ideea necesității unei cunoașteri cît mai aprofundate a textului, a autorului, a cadrului istoric general, din partea actorului. Această premisă a creației actoricești contrazice tezele care pledează pentru interpretul viu, devenit în mod mecanic „un element mobil al decorului” (Gordon Craig), sau pentru „actorul ce va dispărea și în locul lui vom vedea un personaj neînsuflețit, care va purta, dacă voiți, numele de supramarionetă” (tot Gordon Craig). Ridicîndu-se în mod implicit împotriva acestor puncte de vedere mecaniciste, care neagă

momentul ideologic esențial în creație, Stanislavski atrage atenția că: „artistul autentic are nu numai o misiune educativă, ci și una de colaborare cu autorul operei literare”.

În urmărirea participăției conștiente, avizate, a actorului la procesul de muncă asupra rolului, se cere deprinderea lui continuă, perseverentă, cu înțelegerea istorică a piesei, cu pătrunderea profundă a semnificațiilor sociale. Datoria istoricului de teatru este să convingă pe actor, pentru întreaga sa activitate ulterioară, că textul dramatic dat, că autorul dat nu constituie cazuri particulare, fenomene singulare, ci că ele rămân întotdeauna, în ultimă analiză, niște produse sociale. În această intenție, sînt recomandabile în studiul disciplinei noastre, și fără îndoială nu numai aici, asociațiile continue, care nu asimilează mecanic, ci creator, personaje, situații dramatice, interpretări scenice, opere, autori.

Gîndindu-ne la analiza nemijlocită a operei dramatice, ne amintim din nou niște indicații stanislavskiene: „Studiile științifice pe tărîmul literaturii, istoriei... trebuie să pornească din viața însăși, adică trebuie să fie legate de cerințele practice ale teatrului, ale artei și scenei noastre”.

Constituind din aceste indicații unul dintre motto-urile cursului de istoria teatrului, pornim în studiul nostru de la ideea că opera dramatică constituie cea mai fertilă sursă de valorificare ingenioasă a talentului, asociindu-ne celor spuse odată de Copeau: „Toată originalitatea interpretării noastre... nu va veni decît de la o cunoaștere aprofundată a textului”. Pe o linie asemănătoare trebuie să trezim în actori acea credință scenică, despre care vorbea Vahtangov, credință determinată de adeziunea totală, fierbinte, a interpretului la conținutul dramei progresiste, revoluționare, susceptibilă să ajungă la luminile rampei.

Pentru a atinge toate aceste obiective, noi trebuie să abordăm piesa de teatru, nu în planul unei analize literare superficiale. Ea se cere disecată, pentru uzul actorilor, în perspectiva obligatorie a supratemei și a subtextelor. Așa, de pildă, referindu-ne la *Micii burhezi*, nu putem rămîne la aparența temei conflictului dintre generații, trebuind să descifrăm marea supratemă gorkiană a combaterii filistinismului, mentalității mic-burheze, reacționarismului politic al vremii. Sau, ocupîndu-ne de *Mutter Courage*, nu e suficientă înțelegerea micilor și marilor necazuri ale Annei Fierling, fiind necesară scoaterea la iveală a supratemei brechtiene: lupta împotriva războiului nedrept și a coterului de năpaste care se abat asupra oamenilor simpli. Tot așa, analizînd *Ploșnița* de Maiakovski, nu realizăm mare lucru dacă desfacem sensurile imediate ale replicilor pronunțate de oamenii viitorului din partea a doua a piesei, fără să identificăm subtextul lor grav, important: Prisîpkin, elementul declasat, arivist, posedat de instincte egoiste, mic-burheze, este și va fi considerat fiară, neom, în lumea eticii comuniste.

De asemenea, nu ne putem limita la o relatare, chiar foarte amplă, a acțiunii, fără a stabili liniile directoare ale conflictului, timpii inițiali ai declanșării lui, în drumul spre deznodămînt. Actorului trebuie să i se indice, în studiul disciplinei noastre, toți acești timpi, făcîndu-l să parcurgă simultan textul și diversele perioade posibile ale spectacolului. Intr-un chip asemănător, noi nu rămînem în cursul nostru la indicarea liniei generale a rolurilor principale, stabilindu-le pivoții, momentele scenice-cheie și fazele esențiale de dezvoltare. Pornind de aici, cerem în seminarii studenților-actori nu o analiză rece a piesei și a rolurilor, ci le recomandăm un început de identificare cu ele, așteptînd răspunsuri care să se apropie — descinzînd din supratemă și subtexte — de schița tratării lor scenice. Experiențele de acest ordin au dat rezultate foarte bune, în măsura în care studenții-actori s-au apropiat, pe această cale, și afectiv de istoria teatrului, deslușindu-i mai explicit natura practică, strînsă legătură cu meseria lor. Și aici, am urmărit în foarte mare măsură recomandăția stanislavskiană: „actorii vor înainte de toate să joace, să acționeze, și tot ce îi ajută nemijlocit la crearea rolului... e luat de ei cu pasiune”.

Urmărind dezvoltarea facultăților și cunoștințelor logice și psihologice ale studenților-actori, tratăm cu minuțiozitate, după cum e foarte firesc, meandrele vieții interioare a personajelor și așezarea lor bine gîndită în eșafodajul judicios al piesei. În aceeași intenție, seminariile din ultimii ani de studiu alternează analizele diverselor categorii de eroi cu referatele de sinteză, menite să dezvolte puterea asociativă a viitorilor actori.

Nu neglijăm niciodată, în afară de aceasta, descifrarea amănunțită a problemelor de compoziție ale piesei, urmărirea resorturilor intime ale arhitectonicii ei, fiind convinși, ca și Stanislavski, că: „Artistul, asemenea maestrului, trebuie să cunoască construcția sau mecanismul operei poetului, acțiunea sau dezvoltarea ei. Dar

cel mai important este ca artistul să știe dintr-o dată să descopere centrele principale ale piesei, nodurile ei nervoase, care nutresc și mișcă întreaga operă a poetului și-i dau tonul. Cunoscându-le și studiindu-le, artistul apucă dintr-o dată în miini cheile și soluția piesei și a operei poetului".

Pe lângă abordarea practică a operei dramatice, strins asociată cu perspectiva spectacolului, există în studiul istoriei teatrului necesitatea folosirii unor *materiale ilustrative*.

Oricât de mare ar fi puterea de evocare a celui care predă cursul, oricât de sugestive ar fi imaginile pe care le face să se nască în fantezia studentului-actor, el nu va izbuti niciodată să reconstituie o reprezentație teatrală, o epocă de teatru, fără ajutorul unui material concret, destul de variat. Cantitatea și adesea valoarea eficace a acestui material scad proporțional, pe măsură ce ne îndreptăm atenția spre vremi mai îndepărtate. Așa, de pildă, referindu-ne la timpul foarte apropiat, putem folosi discurile, imprimările pe bandă de magnetofon (ocasionale, speciale, de la spectacolele de teatru radiofonice), proiecțiile cinematografice (de asemenea ocazionale, speciale, sau filme-spectacol). Am putut constata însemnătatea considerabilă a acestor mijloace ilustrative, discutând *Azilul de noapte*, alături de prezentarea filmului-spectacol respectiv și a fragmentelor de la spectacolul M.H.A.T. dintr-o peliculă comemorativă, sau însoțind prezentarea piesei *Mutter Courage* cu discurile pe care sînt imprimate songurile interpretate de Helene Weigel și Ernst Busch. Raportînd studiul la epoci de care ne despart veacuri, ne-am slujit cu mare folos de fotografii, ilustrații, planșe, schițe de decoruri și costume, machete ș.a., care au completat în mod fericit relatările orale și analizele de texte.

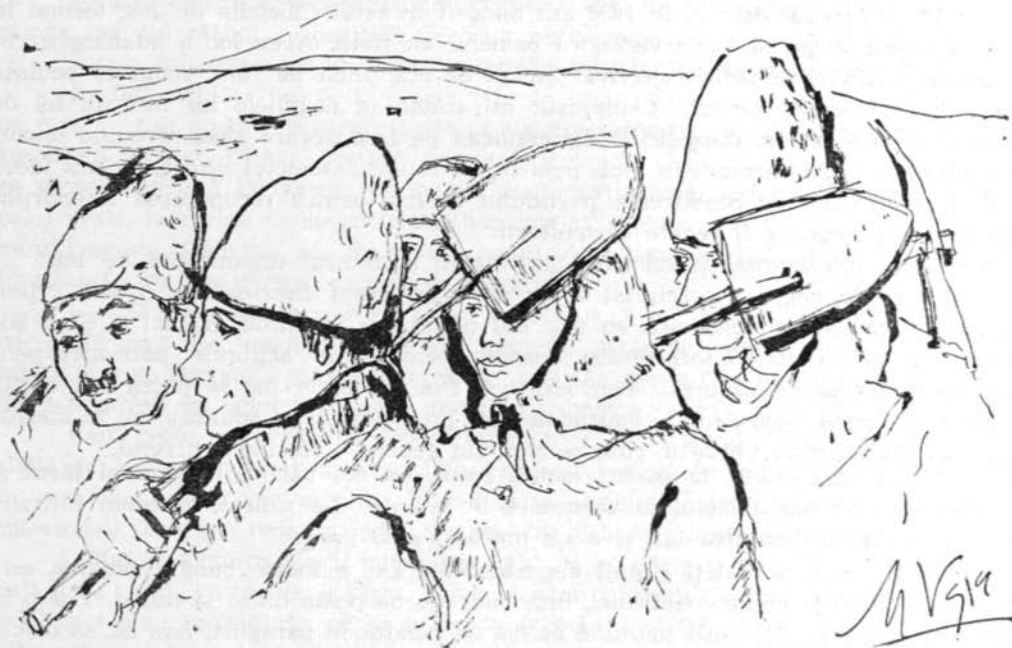
Sînt foarte interesante, în această ordine de idei, unele opinii ale lui Stanislavski, cuprinse în „Programele școlii teatrale și însemnări despre educarea actorului”. Gîndindu-se la parcurgerea unei istorii vii a costumului, el socotea util ca fiecare elev al școlii de teatru să confecționeze, sub îndrumarea istoricului teatral și a croitorului, un costum de epocă; rezultatul tuturor acestor exerciții ar putea constitui, la capătul anului școlar, o panoramă relativ completă a costumelor din diverse vremi. În legătură cu istoria arhitecturii, a stilurilor diferitelor epoci, i se părea potrivit ca fiecare elev al școlii de teatru să construiască două proiecte de machete — de camere, clădiri, exterioare —, pe care să le poată susține cu ajutorul tuturor comentariilor istorice necesare.

Aceste propuneri nu ni se par obligatorii în forma dată, fără nici un amendament, dar credem că ele indică, în orice caz, o linie foarte rodnică de asociație a învățămîntului teatral cu practica, linie pe care o considerăm — legată de analiza piesei de teatru, de studiul istoriei teatrului în general — esențială în predarea disciplinei noastre.

Am încercat — după o sumară justificare istorică, subliniind însemnătatea practică a cursului, identificîndu-i liniile directoare și sfera de investigație, stabilind în acest cadru criteriile de cercetare a operei dramatice și ale folosirii materialelor ilustrative — să schițăm premisele de predare a disciplinei noastre în școala nouă de teatru, dezvoltată în condițiile admirabile, create de regimul de democrație populară. Am vrut să demonstrăm că istoria teatrului nu este o disciplină teoretică generală, ci una de strictă specialitate a actorului, o materie practică, indispensabilă în formarea sa armonică, complexă, de om cultivat, artist-cetățean, meseriaș iscusit și inspirat. Forma orientare marxist-leninistă, învățătura stanislavskiană, frumoasele tradiții realiste ale școlii de teatru românești cheazăuiesc posibilitatea de desăvîrșire, pe aceste linii, a predării istoriei teatrului; disciplină practică fundamentală în procesul de creștere a cadrelor actoricești.

În pragul unui nou an universitar, cu experiența și maturitatea cîștigate după 15 ani de la Eliberare, o dezbatere largă, cuprinzătoare, asupra celor mai bune mijloace de educare a viitorilor actori ni se pare cît se poate de utilă, cu perspective

Lotul unde e pleso



Pop Simion

OBUZELE

În stepa Dobrogei, primăvara sosește tirziu. Martie, de cele mai multe ori, aici înseamnă încă iarnă; vânturi nebune, geruri iuți și ninsori purtate de-a valma pînă la margini de lume. Așadar, pentru oamenii de aici, iarna-i mai lungă decît pentru cei din alte părți ale țării. Iarnă de o jumătate de an. Au colectivisti răgaz să stea îndelung la taclale, să se sfădească și să se împace, să întîrzie în fața unui „dorobanț” în încăperile pline de fum ale cooperativelor satești; au timp să țină ședințe lungi și să-și făurească cele mai felurite planuri despre tot ce ar voi să înfăptuiască pînă cînd va da buzna cealaltă iarnă în stepă. Așa că, în lunile acestea, cînd afară urlă crivățul, învolbură ninsori și fluieră prin hornuri, oamenii stepei stau la căldură, citesc, învață, mănîncă semințe și își muncesc mîntea cu lucruri bune și noi. E un calm stăpînit în tot ce fac ei în acest răstimp. Stau cu plăcere la felurite discuții, în timpul cărora sug țigări tari și meditează îndelung, scărpinîndu-se în bărbi (dacă au așa ceva), împrumutîndu-și un aer de înțelepți orientali. Parcă n-ar fi ei oamenii iuți, neastîmpărați și nervoși, care în anotimpul muncilor agricole iau cu asalt stepa, grăbindu-se să o împodobească cu roade și mai apoi să le culeagă într-o fugă, înainte de a se fi ivit ploile toamnei.

Așadar, iarna, dobrogenii sînt fără îndoială altfel de oameni. Calmi, puși pe glume, lungi la vorbă, în stare să despice firul în patru, sentimentali, naivi, ori

de-a dreptul copilăroși. Îi descoperi în toate aceste posturi, în primul rînd pentru că oamenii au timp, timp berechet. Și asta în Dobrogea înseamnă mult. Colectiviști s-au obișnuit ca în această parte a anului să ducă cele mai multe dezbateri despre rosturile lor colective și să ia hotărîrile mari.

Pe la început de martie 1958 am nimerit în satul Ciocîrlia de Jos, tocmai în vremea cînd se putea lesne vedea că oamenii *au timp*. Avea loc o adunare a comunistilor din gospodăria colectivă. Încăperea era plină de fum, semn că ședința dura de mai multe ceasuri. Comuniștii nu arătau în disputele lor nici un fel de grabă ori neastîmpăr. Dimpotrivă. Își explicau pe larg fiecare idee, revenind uneori cu completări și informații în plus, pentru a o rotunji. Obiectul discuțiilor era ideea chemării adresate de conducerea partidului nostru, pentru recuperarea terenurilor neproductive, spre a fi redat agriculturii.

După informarea făcută de Suin Idalet, secretarul organizației de bază — un tătăruș mic, negru și precipitat la vorbă —, au urmat înscrierile la cuvînt. Primii care s-au ridicat să vorbească au fost doi tineri iuți la minte, Kemal și Stan Nicolae; ei au vorbit cu înflăcărare despre chemarea la acțiunile patriotice pentru valorificarea pămînturilor neproductive. Din cuvintele lor se putea citi multă tragere de inimă, însă dacă te apucaî să treci prin ciur tot ce spuneau, nu te alegeai cu prea mare lucru. Vorbeau, cum se zice, „în general“, ocolind concretul.

S-a ridicat atunci la cuvînt Ismail Asan, un om bătrîn, în general tăcut și retras, care nu are obiceiul să vorbească în ședințe. S-a ridicat, oarecum întîrziat de vorbitorii de dinaintea lui, și a zis morocănos și ursuz :

— Ho, mă, că bateți cîmpii degeaba ! Nu zic, e foarte bună chemarea asta pentru a da viață noilor pămînturi, însă nouă nu ne poate folosi la nimic. Trăim în inima stepei și n-avem nici măcar o palmă de pămînt în paragină. Așa că, să discutăm alte lucruri mai folositoare, să nu ne răcim gura de pomană. Cam atîta...

Și s-a așezat pe bancă Ismail Asan, tot morocănos și ursuz.

Cuvintele omului au căzut ca o grindină în mijlocul adunării. Cei mai mulți au rămas cu gura căscată. Strălucirea ochilor mirați, gîndurile învălmășite, tăcerea de piatră, toate spuneau parcă : „Uite, domnule ! Ismail Asan are dreptate și noi nici nu ne-am gîndit pînă acum la așa ceva...”

Pe bună dreptate, cuvintele omului stîrniseră frămîntare între oamenii veniți la ședință. Deși, poate n-ar fi trebuit să fie rostite așa (ei, dar ce poți face ? ! Ismail e om bătrîn și destul de smucit. Cine nu-l știe ?...), cuvintele acelea morocănoase cuprindeau însă adevăr. Meritau să fie luate în seamă. Așa au și făcut oamenii.

Întîi, au cîntărit cu amănunțime și răspundere ideile cuprinse în chemare. La ce se refereau ele ? Anume că, partidul pune mare preț, în această perioadă, pe acțiunea patriotică de masă, pentru a reda rodului pămînturi neproductive, terenuri inundate, degradate de ape ori nedestelenite de mult ; petice de pămînt uitate, năpădite de bălării, fișii de loc ce stau fără scop la marginea drumurilor, bălți și stuhărișuri, ori bucăți de glie stătută, netăiată de plug din pricina bolovanilor, ori a rădăcinilor unor foste păduri. Dar la Ciocîrlia de Jos nu erau astfel de locuri. Satul se afla în plină stepă. Pămînt neted, ca în palmă. Nici tu baltă, nici tu deal, nici tu pădure. Cît vezi cu ochii, pămînt ; stepă sură, pe care s-o răscolești cu cuțitele plugurilor și să-i dai sămînță. De rodit rodește ea, săraca, din plin. Așa că...

În mijlocul tăcerii generale, se auzi dintr-o dată descoperitor glasul profund și metalic al lui Moldovan Gheorghe.

— Și totuși, tovarăși, e ceva de făcut...

Oamenii au tresărit, mirați, și și-au lungit grumazurile să audă ce mare lucru va ieși din gura lui Moldovan.

— ...Aici, sub nasul nostru, în coasta satului, lângă șosea... explica cu glas precipitat, într-un suflăt, de parcă atunci ar fi sosit dintr-o fugă.

Ochii, nerăbdarea oamenilor parcă îl zoreau, îl întrebau pe Moldovan : „Ei, hai spune odată, ce e în coasta satului, lângă șosea ?...”

— Zic, aici, în coasta satului, lângă șosea, este un loc pustiu, un loc blestemat, rămas așa din război — pozițiile vechilor antiaeriene...

Într-o fulgerare, cei de față pricepură tot ; tot ce avea de spus Moldovan.

În fața ochilor minții fiecăruia stăruia imaginea pustie, dezolantă, a locului pe care au fost postate înainte cu 16—17 ani antiaeriene naziste, în preajma fostului aerodrom militar. Cîteva hectare de stepă ciuruită, răscolită, gropi săpate anume ca să adăpostească 12 mașini ale morții, cu boturile lungi îndreptate spre apele cerului vinăt, tulburate de stolurile bombardierelor. Șaisprezece ani a stat nerodit pămîntul acesta. Oamenii au îmbătrînit, copiii s-au făcut bărbați și au uitat de el ; l-au lăsat străin și ciuntit, ca un loc blestemat.

— ...Să închidem aceste răni ale războiului și să-i redăm pămîntului tihna și pacea de care avea nevoie pentru a-și îndeplini fireasca menire de a germina sămînța și a se împodobi cu roade, și-a încheiat Moldovan Gheorghe cuvîntul, privindu-și tovarășii cu ochii lui căpriei, aburiți de emoție.

Cam peste un ceas, adunarea comuniștilor din gospodăria colectivă din Cio-cîrlia de Jos s-a încheiat cu o hotărîre concretă, votată în unanimitate : a doua zi, în zori, comuniștii vor mobiliza într-o largă acțiune patriotică cel puțin 100 de colectiviști pentru a reda agriculturii socialiste cele trei hectare ciopîrțite de război.

...Martie friguros. Zorii zilei. Peste 150 de colectiviști au ieșit în cîmp cu lopeți și cu roabe, cu căruțe și tîrgi. Bătea un vînt subțirel. Oamenii lucrau în cojoace. Mai apoi s-au înfierbîntat și le-au lepădat. S-au strîns pe buza gropilor — niște pilnii imense săpate în trupul viu al stepei — și au început să arunce înăuntru țărînă, să le umple, să le șteargă de pe suprafața pămîntului. Un soare palid, încă neîndrăzneț, zdrențuia zăpada, iar mustul ei se furișa în izvoare subțiri printre picioarele oamenilor. Era o primăvară crudă, rece, severă, iar oamenii, în numele vieții, ștergeau urmele războiului. În fruntea muncilor erau comuniștii Gheorghe Moldovan, Stan Nicolae, Suin Idaiet, secretarul utemist Osman Bovamet, Perțache Gheorghe și alții. În scurtele popasuri, oamenii mîncau în fugă ce le aduceau nevestele în coșuri, apoi continuau cu și mai multă nădejde să șteargă din stepă amintirea războiului. După trei zile au terminat. Din pămîntul acela mort, au făcut ogor tîrziu, de toamnă, și au semănat dughie. Anul acesta, colectiviștii au făcut aici bostănărie. Pe pămîntul care a adăpostit cîndva mașini ale morții și obuze ucigătoare, au crescut vara aceasta pepeni și lubenițe mari și verzui — „obuze“ ale păcii și bucurărilor noastre, „obuze“ tip „Dobrogea socialistă 1959“.

NOI PAȘI ÎNAINTE

Desfășurarea celui de-al V-lea concurs pe țară al echipelor artistice de amatori de la orașe și sate a fost de-a dreptul entuziasmantă.

Cei care au asistat — timp de cinci zile — de dimineață pînă seara, la finala concursului și și-au desfășurat privirile cu minunată bogăție a costumelor naționale, au aplaudat frumusețea dansurilor și măiestria dansatorilor, simțul muzical și valoarea interpretativă a coriștilor și a instrumentiștilor, n-au fost mai puțin emoționați de apariția în fața cortinei a brigăzilor artistice de agitație.

Cu toate că nu s-au împlinit nici șase ani de cînd brigada artistică de agitație și-a cerut înscrierea în catalogul genurilor artistice interpretate de amatori, ea a dovedit, cu ocazia acestui concurs, nu numai că și-a găsit adevăratul profil, dar că în colectivele de creație, frămîntarea pentru a afla cit mai noi și variate forme de expresie dă roade din ce în ce mai bune.

Dacă în anii precedenți, timide încercări de critică și șablonarde cintece „în cinstea cutărui fruntaș” se înlanțuiau la întimplare și constituiau unicele puncte din programele brigăzilor, de data aceasta, colectivele (fie ele de la orașe sau de la sate) au dovedit că și-au cucerit maturitatea și că ședințele, consfăturile regionale sau pe țară, instructorii profesioniști trimiși să le ajute, și chiar diferitele concursuri au fost de un real folos și au contribuit să le facă să crească, aidoma pruncului din poveste, în cîțiva ani, cit alții în zeci de ani.

După selecțiile riguroase făcute la diferitele faze ale concursului, în finală au apărut aproape 30 de brigăzi artistice de agitație din toate regiunile țării. Au fost brigăzi de mineri de la Aninoasa, de muncitori de la Săvinești, de țărani colectiviști de la Sintana-Oradea, de medici de la Spitalul nr. 9 — București. Au apărut alături muncitori și intelectuali (Fabrica de antibiotice-Iași), membri ai direcției și simpli mecanici (Fabrica de bere „Rahova”),

tineri și vîrstnici (Casa rațională de cultură Fetești), animați cu toții de aceeași fierbinte dorință de a contribui la succesul programului lor.

Era emoționant să-i vezi în culise, înainte de intrarea în scenă, pe medicul Cornel Constantinescu de la Spitalul nr. 9, sau pe directorul Spiru Elefteratos de la Fabrica de bere „Rahova”, la fel de emoționați ca Natalia Ciohanu operatoare la Oficiul P.T.T.R.-Botoșani, sau ca Gheorghe Moțoi, colectivist fruntaș la gospodăria agricolă colectivă din Însurăței-Călmățui. În momentul acela nu mai știau nici de diagnostice, nici de registre. Erau cu toții artiști amatori și se aflau în fața unui juriu care avea să-i premieze după merit. Oare programele lor sînt vrednice de laudă? N-au muncit în zadar?

Nu mult mai mică a fost emoția juriului cînd a ajuns la clasificarea brigăzilor și la împărțirea premiilor. N-avea voie să greșească, iar valoarea majorității programelor nu lăsa cu nimic de dorit. Dar nu despre premii aș vrea să vorbesc aici. Ci despre cîteva soluții artistice ingenioase, găsite, fie pe linie de ansamblu, fie pentru fiecare interpret în parte.

Tematica programelor de brigadă, axată — în cea mai mare parte — pe problemele de producție (la syndicate) și pe întărirea economico-organizatorică a unităților socialiste din agricultură (la formațiile satești), a dat posibilitate colectivelor de creație să realizeze mici spectacole, în care avîntul construcției la noi în țară să apară copleșitor, iar rămășițele individualiste din mentalitatea unor oameni să-și găsească sfîșchiul de bici necesar, menit nu să distrugă, ci să lecuiască.

Pentru a realiza aceasta, trei au fost metodele folosite de brigăzi.

Unele, după prima luare de contact cu publicul, au purces la prezentarea, rînd pe rînd, de scenete, monoloage, dialoguri, cîntece, teatru de păpuși, zugrăvind, fiecare în parte, o altă realitate de viață din gospodăria sau întreprinderea căreia îi aparținea brigada. Pentru unii instructori, preocuparea de a lega organic aceste momente a fost mai rodnică. Astfel, I. Maximilian

(instructor la Fabrica de bere „Rahova”) îl pune la început pe unul din membrii brigăzii să încerce o melodie la pian. Un altul vine să-l prezinte. Din relatarea acestuia aflăm că este muncitorul Marin, care, acum cind a căpătat locuință într-un nou bloc muncitoresc, și-a cumpărat un pian și începe să învețe să cînte.

Iată un mod simplu de a vorbi despre noile condiții de viață ale muncitorului la noi în țară. Și muncitorul Marin este purtat, de-a lungul întregului program de brigadă, ca un personaj tipic pentru fabrică și ca un fir de legătură între diferitele scene. Acompaniați de un acordeonist, medicii de la Spitalul nr. 9 din București și-au bazat întreg programul pe cîntec. Fie că era vorba de a satiriza lipsa de conștiințiozitate profesională a unei surori, fie că au prezentat în cîntecul „Flaconaș de la Iași” noua realizare a industriei chimice: penicilina românească, ei au găsit modalitatea de a îmbina versul cu melodia realizînd un program aproape în întregime muzical.

Muncitorii de la Săvinești și colectivității din Sintana au mers mai mult pe forța agitatorică a cuvîntului. Ei au povestit simplu, cum fostul plutăș de pe Bistrița, Ion Roman, a devenit astăzi muncitor fruntaș la betonieră, cum o ciobăniță țese acum fire de relon, fredonînd :

*Firicel de relon, firicel
Viața tu ne-o faci tot mai
frumoasă.
Te du departe, în zarea al-
bastră,
Cîntă despre țara noastră
Și de șantierul de la Săvi-
nești.*

Poate că unii socot prea puțin artistică simpla declarație „am fost sărac și astăzi

din rodul cîștigat la colectivă mi-am făcut casă” sau „n-am știut carte și astăzi sînt inginer”. Dar membrii brigăzilor din Sintana și din Săvinești au rostit aceste „simple fraze” cu emoția atît de autentică a realității trăite de ei, încît ele au căpătat mai mult decît valoare artistică, au devenit simboluri. Și pentru aceasta, ambele brigăzi au fost premiate.

Dar nu numai ingeniozitatea colectivelor de creație, ori a instructorilor, a fost surprinzătoare în acest concurs.

Tineri care și cu alte ocazii au ajuns pe scena finalei, ca de pildă Aura Vilcu de la Uzinele textile „7 Noiembrie”, sau Victoria Demajo de la Casa de Cultură „Baruh Berea” din București, au dovedit reale calități interpretative. Ele s-au mișcat în scenă cu dezinvoltura unor adevărate actrițe, dovedind calități și pentru adevărate umoristice și pentru versul liric. Dar poate că aceasta nu pare ciudat, știînd că ele „joacă” de cîțiva ani. Este de semnalat și cazul țărancei întovărășite Maria Ardeleanu din comuna Mocira, sau al muncitorilor de la fabrica de sticlă din Turda, care au avut zimbetul și lacrima deopotrivă de autentic redată.

Sînt numai cîțiva ani de cînd brigăzile artistice de agitație cuceresc aplauze. Rezultatele lor sînt minunate. Dar pașii făcuți pînă acum nu se opresc aci, nu trebuie să se oprească aci. Mereu mai multe, mereu mai avîntate, ele trebuie să pășească viguros înainte.

Concursul al V-lea a dovedit că mersul lor nu cunoaște piedici.

Liana Maxy



teatrul de păpuși

Marcel Breslașu

ÎNCĂ UN DOMENIU ÎN VĂDIT PROGRES

Literatura pentru copii a înregistrat în anii din urmă multe și importante succese în mai toate compartimentele ei: roman și nuvelă, basme și povestiri științifico-fantastice, poezie și evocări istorice... Domeniul care nu prea ținea pasul — nici în numărul manifestărilor sale, nici în calitatea acestora — a fost multă vreme dramaturgia originală destinată teatrelor de păpuși. Repertoriul era alcătuit din „scenarizări” ale unor povestiri clasice, din traduceri și adaptări, piesele scrise anume pentru scena păpușarilor și legate de actualitatea noastră erau rare și realizate la un nivel care lăsa încă mult de dorit. Dar iată că în întâmpinarea aniversării celor 15 ani scurși de la Eliberare, s-a produs și la această rubrică a creației dramatice un veritabil reviriment: zeci de lucrări noi, un mare număr dintre ele răspunzând cerințelor artistice și educative, obiectivelor revoluției culturale în acest sector. Ceea ce este îmbucurător, în prim rînd, e faptul că alături de semnăturile unor autori consacrați, au apărut nume de debutanți sau de autori abia mijiți din anonim, o adevărată rezervă masivă, din rîndul căreia se va recruta „schimbul de miine” al dramaturgiei pentru copii. O bună parte din aceste lucrări se găsesc de pe acum în stadiul de a putea fi puse în scenă, multe altele mai cer adîncirea materialului tratat, desăvîrșirea expresiei lor literare și a posibilităților de transpunere tehnică pe scenă. Fapt este că ne aflăm în fața unei recolte bogate și că avem asigurată stagiunea din toamna acestui an și altele cîteva următoare, atît în teatrul profesionist, cît și pentru activitatea echipelor amatoare.

În această scurtă notă nu vom putea da seamă asupra fiecărei piese noi, mărginindu-ne a încerca să degajăm cîteva linii majore de dezvoltare a acestui gen, pe baza întregului material ce ne-a trecut pe sub ochi. În primul rînd, creșterea vădită a „diversității tematice”, autorii străduindu-se să lărgească sfera întîmplărilor care „merg” pentru teatrul de păpuși. Cum este și de bănuît, aceasta nu se petrece fără riscul de a trata subiecte care pun anevoioase probleme tehnice păpușarilor, dar investiția de inventivitate și de efort merită să fie făcută!

Pare să triumfe — și personal consider această victorie ca justificată — tendința autorilor care mențin în tipologia lucrărilor lor personajele vechilor povești, „lumea de basme”, asupra celeilalte înclinări a unor dramaturgi de a „demasca” — de pe poziții așa-zis înaintate — universul fantastic al eroilor din poveste, chipurile „nerealist”. Mi se pare... puerilă încercarea de a răpi copiii din minunatul tărîm al închipuirii, atît de fertil în flori ale realității! Apreciez încă ca una din laturile cele mai pozitive ale evoluției de care vorbesc, aceea a îmbinării tradiționalelor figuri și întîmplări din basme cu elemente ale realității noastre înconjurătoare, infuzîndu-se astfel un conținut vivifiant unor forme... de altfel nemuritoare! Păcală la gospodăria agricolă colectivă, Tîndărică la un iarmaroc din zilele noastre, Vasilache „adaptîndu-se” noilor condiții de viață, noilor relații sociale etc. Fuziunea celor două materii prime mai e uneori încă incompletă, dar și aci, drumul ales este cel bun și perspectivele îmbucurătoare. *Basmul din anul 2000* de Aurel și Xenia Boeșteanu constituie în această direcție (a fericitei îmbinări dintre real și fantastic) o reușită și o indicație.

Dacă prin pitorescul său, mediul rural (cu implicațiile trecerii satului la formele socialiste de viață și de muncă) intră în materialul pieselor citite, am dori ca în egală măsură să fie prezentă și lumea muncii de la oraș. Excepții ca piesa *Necazurile lui Șurubel*, spre pildă, sînt un bun început în această importantă problemă ce se cere ogîndită în cadrul educației cetățenești a celor mici.

Mi s-a părut în vădit progres și preocuparea de a căuta limbajul cel mai adecvat accesibilității copiilor, această preocupare constituind un simptom și o

măsură a mai apropiatei frecvență a copiilor de către scriitori, a unei mai reale cunoașteri a modului de exprimare al copilului de astăzi.

Fără îndoială, aceste izbinzi se mai cer consolidate și extinse, textele urmînd a fi valorificate prin montare, prin „jocul actorilor“, reprezentarea lor constituind materialul unui vast schimb de experiență pentru echipele teatrale, dar și un cîmp rodnic de experimentare pentru autorii viitoarei producții a genului.

Avem deplină îndreptățire să privim cu optimism evoluția teatrului nostru de păpuși, bucurîndu-ne de pe acum de importanța lui contribuție în creșterea patriotică a celor mai mărungi spectatori și, în același timp, de frumoasele lui perspective de afirmare tot mai strălucită pe arena internațională a marionetiștilor.

Festivalul ce se va desfășura anul viitor la București — nădăjduim, cu participarea multor formații din străinătate — va prilejui consfințirea succesorilor noastre, o verificare a etapei parcurse și un imbold pentru ducerea la capăt — de către toți factorii puși în slujba ei — a acestei sarcini de onoare!

Comandamentul nostru rămîne: un teatru mare pentru cei mici.



MITOLOGIA LA PĂPUȘI

...La început, cele care au făcut cunoscută copiilor figura legendară a lui Hercule, fiul lui Zeus și al pămîntenei Alcmena, au fost emisiunile radiofonice. Al. Mitru, în remarcabilele sale „Legende ale Olimpului“, a inițiat de fapt o acțiune de răspindire a culturii clasice pentru tîna generație, pornind de la „izvoare“, adică de la însăși mitologia greacă.

Heracle, care a depășit cadrul poemelor homerice (transfigurat ca erou dramatic de Sofocle și Euripide), a fost adus din nou pe scenă — păstrînd proporțiile — într-o dramatizare alcătuită special pentru păpuși. Ideea a fost fericită și teatrul trebuie felicitat pentru punerea ei în practică. Dificultăți serioase stăteau, de la început, în însăși calea dramatizării, care trebuia să înfățișeze teribilele „munci“ ale titanului osîndit să lupte 12 ani cu fiare și monștri. Legenda, cioplită parcă în stincile masive ale unor munți uriași, cerea o forță deosebită de transfigurare pentru a nu „piper-nici“ sensurile ei ample. Al. Mitru a selectat episoadele cele mai semnificative, neoprindu-se decît la unele din isprăvile legendarului erou. Un prolog spiritual aduce în scenă conciliabulul zeilor, mica furtună stîrnită în Olimp de gelozia Herei la nașterea lui Heracle. Sfatul ceresc decide soarta viitoare a semizeului!...

Heracle pornește la drum, și Al. Mitru îl prezintă alegîndu-și calea în viață (după Prodicos, filozoful din Chios), știind să discearnă între Virtute și Desfrinare. Autorul a știut (de altfel, se și impunea) să descifreze tilcul legendei în sensurile ei actuale, să-l înfățișeze pe Heracle omul în luptă cu forțele oarbe ale destinului, biruind



„Interpretul“ principal

cele mai grele încercări, dovedind supremațiile virtuți ale minții umane. Asemenea lui Prometeu (pe care Marx îl numea „cel mai nobil și mai sfînt mucenic din calendarul omenirii“), dar depășindu-l, Heracle e de fapt eroul unui poem închinat omului, voinței de a învinge, tenacității puse în slujba binelui, a telurilor celor mai nobile. Acesta e sensul esențial al neînfricului erou, biruitor al „cerului“, cel care și-a cîștigat cîntea de a străluci pe firmamentul ceresc într-o constelație ce-i poartă numele.

Autorul s-a priceput să transmită tinerilor spectatori acest mesaj generos, să desfacă un fir unic din ghemul gros și întortochiat al legendei, să treacă peste anumite fapte și referințe ce depășesc limita



de înțelegere a copiilor. Autorul mai are și meritul de a fi știut să dea legendei unda de poezie care-i era firească, să-i găsească cel mai des limbajul potrivit. Un caracter ușor descriptiv, expozitiv, era aproape inevitabil să se adauge tablourilor, ce par uneori o frescă. Un dialog mai alert și un strop de umor în plus n-ar fi stricat, în consecință, dramatizării, pe care o socotim ca un „text păpușaresc” de valoare literară incontestabilă.

Tinărul regizor Ștefan Lenkisch și-a găsit, se pare, mijloace proprii de expresie în genul respectiv, și munca sa poartă acum amprenta unei maturități artistice. Spectacolul stă sub semnul rezolvărilor plastice (uneori, de o mare frumusețe — mai ales „circularul” ce sugerează imensitatea unor spații astrale) în care mișcarea marionetelor e atent studiată și bine încorporată viziunii generale. Trebuie semnalate individualizările personajelor, rezolvate (dincolo de voci) printr-o mișcare ce caracterizează foarte bine pe fiecare erou în parte, fie că e vorba de Heracle, de Mercur, de Euristeu sau Hera. Mișcarea scenică, adeseori desprinsă parcă din argila unor ulcioare vechi, dă tonul general de poezie în acest spectacol. Grupurile statuare sînt cele mai inspirate, iar culorile sumbre sînt parcă mai sugestiv surprinse (scena din infern sau cea a eliberării lui Prometeu de pe muntele Elbrus). O grijă amănunțită pentru interpretarea „vocală” a prilejuit creația copi-

oasă a lui Șt. Ciubotărașu în Prometeu (cît de multă autenticitate dă o asemenea voce păpușii care devine într-adevăr un element însuflețit și emoțional!), la care se adaugă contribuțiile lui Ionescu-Gion, Tudorel Popa, Brîndușa Zaița.

Din păcate, tocmai „vocea” lui Heracle (Damian Crișmaru) a apărut lipsită de vlagă și elan, tenorală și moale, scoțînd doar uneori accente de poezie. Nici Benedict Dabija nu a reușit să scoată decît unele accente... moldovenești din Atlas, cel care poartă pămîntul pe umeri.

Există în spectacol și unele discrepante — de obicei, luptele eroului, încheștările sale sînt minore, inamicii săi nu sînt „colosali”, pe măsura descrierii lor din modelul original. Era, e drept, dificil de realizat bătălii de asemenea proporții, ceea ce explică imaginea scenică nesatisfăcătoare.

Decorul lui Șt. Hablinski a urmărit fidel intenția lirico-epică a regizorului și a rezolvat-o creator prin mijloace de o mare simplitate și de bun gust. Inegale, păpușile (Ella Conovici) nu au conturat totdeauna esențial personajele, au păcătuț uneori printr-un exces de stilizare, care a mers pînă la extragerea aproape caricaturală a unor trăsături.

Prezența actorilor-oameni nu a fost fericită. „Prezentatorul” în costum de stradă și cu mască antică a fost un simplu comper de spectacol de estradă, fără forță și vir-

tute poetică, iar interpretul lui Atlas a distonat față de cadrul plastic. Trebuie însă reținute interpretările marionetiștilor R. Zolla (un Hercule complex și sensibil și un spiritual Hermes), Antiona Papazicopol (subtilă personificare a lui Euristeu), Elvira Chladek (Prometeu), Cecilia Atanasiu-Atlas, Suzana Katz.

Sensibilă, fină, inspirată, servind bine atmosfera, a fost muzica lui Florin Eftimescu.

Dincolo de inegalitățile semnalate mai sus, spectacolul poate fi considerat un succes, în egală măsură al autorului și regizorului, ambiți dăruind copiilor — pe măsura limbajului acestora — una din marile legende ale culturii umane.

Al. P.

ECOURILE UNEI CĂLĂTORII

„Tândărică”, principalul teatru de păpuși și marionete din țara noastră, a cărui emblemă veselă, prietenoasă, a străjuit anul trecut la București manifestările celui

dintii festival internațional al păpușarilor, a întreprins recent un turneu prin mai multe orașe și districte germane, în cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Republica Democrată Germană. Inceput la Halle, sub semnul participării la Zilele festive muncitorești, organizate pentru întâia oară în acel district, itinerariul străbătut a inclus centre cu caracteristici felurite, ca Erfurt, Zwickau, Bad Elster, Magdeburg, Karl Marx-Stadt și Berlin. Repertoriul a fost întocmit în așa fel, încât să prilejuiască, odată cu spectacole de înaltă ținută, și o demonstrație a modalităților artistice multiple în care se exprimă colectivul. În lumina acestor obiective, alegerea s-a oprit asupra spectacolelor: *Ala-bala-portocala*, alcătuit din patru texte scurte, aparținând unor autori de naționalități diferite și adresându-se copiilor de vîrstă preșcolară; *Frații Liu*, prelucrare de Al. Popovici după un basm chinezesc, și *Mina cu cinci degete*, satiră pentru adulți la adresa romanelor polițiste, de M. Crișan și Al. Andy.

„Tândărică” nu este, cum știm, la prima lui călătorie; de fiecare dată s-a învîntat însoțit de bune prețuiri. Ca atare, ecurile favorabile pe care le-a provocat recentul

Schimb de amintiri la Teatrul de păpuși al Casei Copilului din Berlin.

Margareta Niculescu și directorul Teatrului, Rieck



turneu nu fac decît să confirme aprecieri cunoscute. Totuși, ni se pare oportun să le consemnăm în paginile revistei noastre, în rezumat sau prin spicuiuri.

Cronicile presei germane sînt unanime în entuziasmul lor fără rezerve cu privire la *Mina cu cinci degete*. Relevînd justetea intenției satirice și valoroasa ei realizare „Die Union” (Karl Marx-Stadt), spre pildă, scrie: „...această parodie păpușărească de roman polițist este, în materie de satiră, lucrul cel mai încheșat și mai scăpărător pe care ne-a fost dat să-l vedem (...) în ultimii ani” (30 iunie). Iar „Neues Deutschland” (Berlin) îi încheie cronică din 5 iulie, cu următoarele fraze, care înglobează în elogiul atît materialul dramatic, cît și tălmăcirea lui în spectacol: „Aceasta este satiră, în înțelesul cel mai bun al termenului, o satiră căreia măiestria mijloacelor artistice îi imprimă eficiență și haz. A învăța de la această artă este un privilegiu pe care oamenii noștri de teatru și cineaștii noștri nu trebuie să-l lase să le scape!”... „Totul este atît de original, de fantastic, și mijloacele scenice sînt atît de uluitoare, încît rămii mirat că astfel de efecte pot fi obținute pe o scenă de păpuși” („Sächsische Neueste Nachrichten”, 30 iunie). „...ești captivat și totuși păstrezi distanțarea necesară pentru a te putea bucura la spectacolul acestei străluciri artistice, acestui foc de artificii al fanteziei” („National-Zeitung”, Berlin, 30 iunie).

Celelalte două piese din repertoriul prezentat au întrunit și ele sufragiile publicului și ale criticii. Dacă totuși, prin contrast cu părerile privind *Mina cu cinci degete*,

tonul comentariilor a fost aci mai moderat, faptul se datorează — de ce nu am recunoaște-o? — unei mici deficiențe din partea noastră: *Frații Liu* are și un text prea compact, care nu a putut fi transmis publicului decît parțial și rezumativ. Păpușarii noștri își pot îngădui să recunoască faptul, fără ocolișuri, cu atît mai mult cu cît toți au fost răsplătiți cu prețuirea întreagă a gazdelor: „Un ansamblu excepțional” („Thüringer Landeszeitung”), „...cu greu ne-ar putea fi dat să vedem un spectacol de valoare egală” („Liberal-demokratische Zeitung”, Halle); „...acești păpușari romini de la „Tăndărică” sînt foarte mari maestri” („Berliner Zeitung”). Și așa mai departe...

Cronicile fac, mai toate, și un scurt istoric al teatrului, din care reiese clar, în lumina faptelor și a cifrelor, că avîntul și organizarea pe baze trainice a artei păpușărești din țara noastră au fost posibile tocmai datorită atmosferei schimbate de la noi din ultimul deceniu și jumătate și sprijinului material, ca și îndrumării forurilor de conducere.

...Am ajuns, împreună cu „Tăndărică”, la capătul călătoriei. Dacă parcurgem tăieturile din presa germană, dacă întirziem, printre altele, asupra rîndurilor apărute într-un ziar din Halle, unde se spune că „numele Tăndărică evocă... în mintea specialiștilor unul din cele mai bune teatre de păpuși din lume”, vom înțelege satisfacția colectivului acestui teatru, și o vom împărtăși. Venite din partea compatrioților lui Kasperle, eroul tradițional și sugubăț al unei vechi și strălucite arte păpușărești, aceste aprecieri sînt deosebit de prețioase.



SCHIMB DE EXPERIENȚĂ

Odată cu încheierea stagiunii sau, mai exact, ca o prelungire a acesteia, două dintre scenele noastre fruntașe — Naționalul ieșean și cel din Cluj — au dat curs unor sugestii mai vechi și unor dorințe unanime de a organiza câte o „mică stagiune”, clujenii la Iași, iar ieșenii la Cluj.

Pe lângă prilejul cunoașterii reciproce, al vizionării unor spectacole despre care locuitorii celor două orașe aflaseră cu siguranță cel puțin din relatările presei, colectivele artistice însele au putut să se verifice în fața altui public, exigent prin însuși faptul că a fost obișnuit de propria-i scenă să fie astfel.

Prezentându-se cu repertorii alcătuite din lista curentă de spectacole, turneele celor două Naționale au putut oferi, pe lângă evidente satisfacții de ordin estetic, și posibilitatea de a se judeca — chiar dacă parțial — însăși orientarea și preferințele de repertoriu ale acestor scene. Pe de altă parte, cea mai veche scenă românească, Naționalul ieșean, a venit să înfățișeze — după 90 de ani de la turneul la Cluj al marelui actor ieșean, părinte al teatrului românesc, Matei Millo — spiritul și stilul de muncă și interpretare al acestui teatru, pe scena celui mai tinăr dintre Naționalele noastre, cel clujean.

Un teatru cu tradiția celor 150 de ani ai săi avea obligația de onoare de a se înfățișa spectatorilor din marele centru cultural ardelean cu un repertoriu de gamă întinsă, care să facă prezente însuși trecutul glorios al acestei scene și, în același timp, spiritul care permanent a animat-o și care este acela al unei străduințe de a se situa în primele rinduri ale celor ce militează pentru un teatru nou, al contemporaneității. În felul acesta, de la Vasile Alecsandri — amintind prin *Chirița* de înseși începuturile teatrului românesc — până la Bertolt Brecht cu *Mutter Courage* și până la piesa debutantului Teodoru, *Partea leului*, ținând trează dorința de a da glas scenic actualității stringente, în repertoriul „micii stagiuni” a ieșenilor am găsit îmbinate respectul pentru valorile trecutului și dorin-

ța de a aduce pe scenă imaginea actualității, cu problemele și oamenii ei.

În ce privește turneul clujenilor la Iași, spectatorii din capitala Moldovei au avut prilejul să vizioneze spectacole în exclusivitate contemporane: *Azilul de noapte*, *Pygmalion* al lui Bernard Shaw, *Taifunul*, opera dramaturgului chinez actual Tzao Yui, *Vulpea și strugurii* a brazilianului Guilherme Figueiredo, *Steaua fără nume* a lui Mihail Sebastian, *Dialog în parc* a dramaturgului clujean Teofil Bușecan.

Spectatorii ieșeni au apreciat ca pe un eveniment deosebit „stagiunea” de două săptămâni din orașul lor, oferită de Naționalul clujean. Ei au avut prilejul să cunoască astfel o serie de piese din repertoriul universal și național, tălmăcite lor de un colectiv actoresc de valoare.

La capătul considerațiilor asupra singularei manifestări ce a avut loc la sfârșitul trecutei stagiuni — turneele reciproce de la Iași și Cluj —, concluzia predominantă este aceea a unui *util schimb de experiență*, pe toate planurile activității teatrale, realizat de cele două scene naționale. Faptul acesta a prilejuit, așa cum arătam mai sus, o seamă de comparații și a îngăduit în același timp publicului spectator din cele două orașe ale țării, contactul nu numai cu piese diferite, ci și cu stiluri de joc diferite. Schimbul de spectacole este de aceea util și merit să îmbogățească experiența teatrală a ambelor teatre, însemnând în același timp o pildă și un stimulent.

M. Al.

SALA CONTEMPORANĂ

Obiectele, tablourile, manuscrisele au devenit file de istorie. Cortina zugrăvită de Gh. Asachi pentru reprezentarea pastorală *Mirtii și Hloe*, lămpile folosite pe scena Teatrului cel Mare la 1850, costumele cu care Gr. Manolescu l-a jucat pe Hamlet, portretul lui V. I. Popa, gongul Naționalului din București, prețioasă relicvă, găsită printre ruinele teatrului după bombarda-

mentul hitlerist — toate acestea, și nenumărate altele, conduc vizitatorul pe cărările istoriei teatrului românesc. La început urgisit, ținându-și documentele închise în lădițe sau adăpostind o parte din ele în încăperi mizere, Muzeul Teatrului Național din București a devenit, în anii puterii populare, o instituție culturală demnă de valorile artistice și istorice pe care le conține, asigurându-i-se condiții de instalare și expunere cu adevărat muzeografice.

Recent, muzeul a editat un util și prețios catalog-îndrumar, tipărit cu grija clarității și a unei prezentări grafice elegante. Rezultă din acest ghid că rolul muzeului e „...de a ilustra tradiția realistă a teatrului românesc, lupta actorilor și cărturarilor pentru un teatru legat de popor, precum și realizările artei scenice în anii puterii populare”.

Catalogul „conduce” vizitatorii în cele patru săli, de la cea dintii, în care sînt expuse figurine de actori și măști de teatru din epoca elenistică, pînă la sala a patra, în care sînt expuse portrete, busturi de actori și oameni de teatru, costume și portrete ale actorilor fruntași ai teatrului românesc, de la începutul secolului al XX-lea pînă astăzi.

Catalogul invită la reflecție. Privit în perspectivă, muzeul ne oferă imaginea unui viitor și necesar „panteon” al teatrului românesc, în ansamblu. Cu atît mai mult, cu cît, în anii aceștia, în fiecare teatru din țară s-au adunat documente, mărturii ale unor fapte de artă, vrednice de a fi păstrate pentru viitorime.

Ne gîdim că în acest viitor muzeu va exista și o sală-expoziție permanentă, închinată actualității: *sala contemporană*. Va fi o sală care va aduna desigur — pentru perioada aceasta a celor 15 ani de teatru nou — mai multe și mai edificatoare mărturii de muncă și roade artistice, decît s-au adunat în toți cei peste o sută de ani de teatru, premergători.

Ce vom păstra și expune în această „sală contemporană”? Afișul primei piese ai cărei eroi sînt muncitorii? Programul primei piese închinată socialismului la sate? Costumele echipei de ciobani care joacă teatru clasic? Fotografii și daruri oferite actorilor Teatrului Național din București care au jucat și joacă în uzine, pe șantiere sau în sate, pe unde nici nu călcase, pînă mai ieri, picior de actor?

„Sala contemporană” se construiește azi sub ochii noștri. Arhitect: miile de oameni — artiști și spectatori — ai teatrului nostru realist-socialist.

De aceea, catalogul Muzeului Teatrului Național din București ne apare ca un modest precursor al viitorului și mult sporitului catalog al exponatelor ce vor constitui marele și completul Muzeu al teatrului românesc.

ÎNALTA MĂESTRIE A ARTIȘTILOR CHINEZI

N-aș vrea să adaug nimic în plus față de cronicile apărute în presă. Rîndurile tipărite au făcut uz copios de adjective: extraordinar, uluitor, excepțional. Într-adevăr. Tinerii interpreți chinezi ne-au făcut cunoscute virtuți nebanuite pentru artiștii arenei. Spectacolul de varietăți și de circ chinezesc trebuie relevat însă și prin prisma unui alt aspect: *stilul său artistic*.

Eram obișnuiți să acordăm în genere oricărei reprezentări de acest gen un anumit procent de rabat artistic, în ceea ce privește unitatea stilului ei, socotind că e dificil să se poată închea în coordonate comune și „numărul” scamatorului și „evoluția” zburătorilor de la trapez.

Și totuși, tinerii artiști chinezi (nici unul n-are mai mult de 25 de ani) ne-au răsturnat ipotezele. Spectacolul lor are un *stil*, un stil propriu, original, dar firesc dedicat genului.

Cu adinci implicații coregrafice (grațios, aerian, spectacolul părea „dansat”), fiecare număr își are propria sa personalitate circumscriasă unei linii generale regizorale.

Cele două fete care își aruncau cu picioarele două vase enorme de porțelan, executau parcă un număr de balet; jonglerul care ținea pe virful nasului trei ouă suprapuse, părea un desen decupat dintr-o stampă în care echilibrul a fost fixat cu acul și nu de virtuozitatea artistului; un grup de tineri săreau și executau figuri grele pe două prăjini de bambus. Fără efort, fără icnet și smucire, saltul părea de libelulă, căderea nu se producea, în ciuda legii lui Newton, numai mușchii vibrau ca niște lame de oțel. Farfuriile se roteau în virful unor bețișoare ca niște titizezi fantastici. Toate numerele au fost executate dantelat, cu un fel de surdină, aproape cu pudoare. E atît de mare contrastul între liniștea (poate aparență) a interpretului și valoarea figurii executate, încît senzația de ireal urmează aproape firesc. Ce departe sînt toate acestea de „momentul solemn” din arena obișnuită, în care: „Doamnelor și domnilor, urmează

un număr senzațional, vă rugăm liniște", tobele bat, iar artistul își zburlește mustrăta și abia apoi își execută numărul...

...Ani de muncă, căutări pline de fantezie și originalitate, o prețuire și o cultivare deosebită a genului, iată ce demonstrează arta tinerilor interpreți chinezi.

De aceea, reprezentarea lor care poate fi oricând înfățișată și în arenă, dar și pe scenă — e un spectacol de o valoare artistică deosebită.

Cită răspundere lasă în urma ei, o asemenea reprezentare: nivelul exigenței spectatorilor crește implicit, și de aceasta sint obligați să țină seama artiștii noștri, de circ.

Al. P.

UN PROGRAM DE SALĂ REMARCABIL

Nu mai privim de mult programul de sală ca pe un anodin comentator al piesei și biografiei autorului, cu prezentarea distribuției și câteva fotografii. Un caiet-program ca acel al Teatrului de Stat din Oradea (referitor la spectacolul *Montserrat*) e revelatoriu. Saltul de la programele cenușii și plictisitoare la acest caiet-program e mare și, ca atare, trebuie consemnat și elogiat fără rezerve. Autorii programului (Paul B. Marian și Stelian Vasilescu) au ținut să sublinieze, în primul rând, valențele de stringență actualitate ale piesei, caracterul ei combatant. Originală și atractivă este introducerea în subiectul piesei lui Robles; cumulând într-o alăturare fericită câteva semnificative date istorice din lupta popoarelor împotriva colonialismului și imperialismului, fragmente din poeme de Pablo Neruda și Petros Anteos, conturul hărții Venezuelei și declarațiile lui Fidel Castro, un desen de Renato Guttuso și știri din presă referitoare la lupta popoarelor Americii Latine pentru independența lor, materialele transportă lectorul spre o receptare cit mai exactă a sensurilor piesei și tendințelor ei revoluționare și adaugă prețioase date instructive și educative, menite să îmbogățească și să întărească conștiința civică și spiritul militant pentru dreptate socială și pace al spectatorului.

Caracterul agitatoric vibrant al acestui program se impune și s-ar cuveni ca secretariatele literare să stăruie o clipă asupra programului la *Montserrat* (Teatrul de Stat din Oradea).

CAMIL PETRESCU INEDIT!

Revista „Luceafărul”, credincioasă preocupărilor dramatice față de teatru, pe care și le-a înscris în ultima vreme, publică în nr. 26 — 15 august 1959 — un inedit valoros din teatrul lui Camil Petrescu.

Dramaturgia lui Camil Petrescu, desfășurată pe întinse dimensiuni psihologice, explorând dramele intelectualului în societatea burgheză, avaturile condiției umane într-o orinduire inumană, apare întregită prin intenția — din păcate, rămasă nerealizată — a acestei ultime piese. Căci, cu piesa nefinisată *Aci se repară ieftin Roata Norocului*, pătrundem — după Bălcescu și Caragiale în vremea lui — într-o zonă și mai plină de semnificații a viziunii dramatice proprii marelui nostru dramaturg.

Găsim în fragmentul publicat în „Luceafărul” privirea incisivă a lui Camil Petrescu, consecvența polemică a marelui scriitor în demascarea unor raporturi odioase dintre individ și capital în lumea burgheză. Complicitățile frauduloase, tentativele de simulare în fața judecății istoriei, falsele iluzii sint radiografiate în acest fragment într-o expresie sobră și laconică. Aflăm în densitatea replicilor sale înțelegerea adâncită a mecanismului social care acționa în lumea intereselor burgheze, despuiate de falsele valori ale „imperativului categoric”. Personaje ca Bărlătescu, Ciorap, Diacu completează galeria odioșilor reprezentanți ai mașinii de stat burgheze, inaugurată odinioară de Sinești (din *Jocul ielelor*), însă acum într-o ipostază definitorie pentru evoluția destinului lor istoric. În pragul prăbușirii inevitabile a lumii lor, șobolanii fug, presimțind inecul corăbiei. Morga infatuată, disprețul arrogant au făcut loc panicii și stărilor abulice.

Chiar și din cele câteva rînduri oferite lectorilor din *Aci se repară ieftin Roata Norocului*, seziseăm esența ideologică și artistică înaintată a acestei ultime piese, care o apropie și o fixează în moștenirea remarcabilă a teatrului lui Camil Petrescu.

Salutăm inițiativa „Luceafărului” de a publica în zilele Decadei Culturii fragmentul inedit din Camil Petrescu, subliniindu-se astfel, în actualitatea fierbinte a zilelor noastre, prezența marelui scriitor dispărut. Așteptăm publicarea în întregime a piesei în volumul de postume inedite pe care, presupunem, E.S.P.L.A. îl pregătește.

M. I.

PROBLEME ACTUALE ALE TEATRULUI ÎN R. D. GERMANĂ DE VORBĂ CU HEDDA ZINNER ȘI FRITZ ERPENBECK

Recent, au trecut prin Capitală doi oaspeți germani, ale căror nume nu sînt străine iubitorilor de teatru de la noi. Este vorba de Fritz Erpenbeck, redactor-șef al revistei „Theater der Zeit“ (Berlin) și de soția lui, scriitoarea Hedda Zinner, autoarea mai multor piese de teatru, care se disting prin calitățile lor literare și conținutul lor partinic combativ (cităm, printre altele, *Cercul diabolic*, văzută de publicul bucureștean într-o transpunere cinematografică).

Oaspeții au făcut o vizită la redacția revistei noastre și cu acest prilej ne-au informat mai îndeaproape asupra momentului actual din viața teatrală a R.D.G.

În viața teatrală a Republicii Democratice Germane, ultimii doi ani au însemnat o perioadă de constatări și confruntări semnificative, poate mai puțin pe tărîmul regiei și al artei actoricești, cît — hotărît — pe acela al producției dramatice. Mai ales în anul care s-a scurs de la cel de al V-lea Congres al P.S.U.G., creatorii, artiștii de teatru s-au putut convinge și mai mult de adevărul îndrumărilor formulate cu acel prilej: îndeplinirea sarcinii economice fundamentale necesită ducerea mai departe, cu consecvență, a operei de transformare socialistă în domeniul ideologiei și al culturii.

Înfăptuirea acestor obiective presupunea, între altele, o calitate nouă a relațiilor dintre creatorul de artă și clasa muncitoare, o calitate ce implică un proces mutual de învățare, de studiere, o muncă de îmbogățire reciprocă pe temeiul experienței proprii.

Fără îndoială — ne-au spus oaspeții noștri — nu pot fi tăgăduite dificultățile — subiective, am spune — pe care le întâmpină, uneori, acei dintre dramaturgii noștri care, neavînd în trecut contingențe cu lupta clasei muncitoare, au trebuit să caute drumul ce-i va duce la ea, pornind de pe poziții de un democratism mai curînd mic-burghiez. Totuși, și în pofida faptului că lucrul nu

s-a făcut fără poticneli, ne bucurăm, deoa-rece astăzi putem afirma că cei mai mulți dintre ei — și numărul lor sporește con-tinuu — au și găsit sau sînt pe cale de a găsi acest drum.

Dar lipsuri, chiar greșeli, au existat. Fi-rește, ca apariții răzlețe, care nu s-au situat pe linia centrală, ascendentă, a scri-sului dramatic din R.D.G. În anul din urmă a fost inițiată o discuție vie, comba-tivă, în jurul acestor probleme; polemicile au ținut pe purtătorii de cuvînt ai unor concepții greșite.

A fost vorba de falsă înțelegere o obiec-tivității (de fapt, un obiectivism camuflat, care se eschiva de la zugrăvirea conflicte-lor actuale, fiind tribut și unor tendințe liberaliste); de unele practici vulgare so-ciologizante, care au dus, cum era și firesc, la nereușite. Mai ales, a fost vorba de o eronată și superficială înțelegere a sub-stanței creației brechtiene, de imitare strict formală a unor „procedee“, a stilului ei caracteristic.

Unii autori nu mai construiau o fabulă încheată, ci narau o povestire în episoade succesive, lipsite de un fir conducător dra-matic și chiar de motivare psihologică. Punctele de cezură erau trecute cu aju-torul unui comentator, introdus pentru a explica, în proză sau în songuri, imitate și ele după Brecht, ceea ce de fapt s-ar fi cerut explicat în țesătura dramei însăși, prin comportarea personajelor. Este lim-pe — au precizat în continuare Fritz Erpenbeck și Hedda Zinner — pentru ori-cine cunoaște, cit de cit, obiectivele și semnificația operei lui Brecht că, proce-dînd în felul arătat mai sus, acești autori pierdeau din vedere marea importanță pe care Brecht o atribuia întotdeauna fabulei dramatice. De asemenea, ei păreau că uită ce anume stătea la baza creației sale, im-primîndu-i și orientarea și valoarea artis-tică, și totala lui disponibilitate la înnoire, lipsa de rigiditate. Într-adevăr, în accepția brechtiană, munca scriitoricească era o parte componentă a întregii mișcări mun-citorești; de aceea, el a putut spune în 1949, într-o convorbire cu celălalt mare dramaturg al clasei muncitoare germane, Friedrich Wolff, următoarele: „...întrebarea.

ce mijloace artistice să folosim, nu trebuie să fie înțeleasă decât ca întrebarea, cum putem noi, autorii de piese, să activăm din punct de vedere social publicul nostru...

Bilanțul discuției a fost formulat în primăvara anului în curs, în cadrul unei consfătuiri a activului de partid al oamenilor de teatru, cu care prilej s-au trasat și jaloanele dezvoltării ulterioare a muncii în acest domeniu.

Un lucru trebuie înțeles: în transformarea socialistă a teatrului, rolul conducător al partidului în munca și creația teatrală este de esențială importanță. Experiența din ce în ce mai rodnică și mai îmbucurătoare a celor zece ani de la înființarea Republicii Democratice Germane stă chează pentru puțină noastră de a înfăptui această transformare socialistă a teatrului. Chiar în intervalul de timp asupra căruia ne-am oprit în cuprinsul acestor relatări fugare, câțiva dramaturgi au muncit intens și noile lor piese, mai cu seamă cele din ultimul an, au fost înscrise în repertoriul multor teatre. În prezent, sintem în măsură să afirmăm că toți dramaturgii noștri — atât cei din generația mai vîrstnică, cît și cei tineri — desfășoară o muncă perseverentă, încordată, doritori fiind de a înlătura cît mai grabnic greșelile care le-au încălțat creația. Cei mai mulți s-au și orientat cu curaj spre tematica de actualitate, iar ceilalți îi urmează. Este neîndoios că vom putea întîmpina aniversarea de zece ani a Republicii noastre democratice, cu numeroase piese noi și bune, consacrate problemelor și temelor de imediată actualitate. În această privință, așteptările noastre vor fi îndreptățite, printre alții, de Hedda Zinner, Hans Lucke, Gustav von Wangenheim și de câțiva scriitori tineri, ale căror nume încă nu sînt cunoscute marelui public. Discuția combativă, deschisă, schimbul de opinii, tovărășesc și ferm totodată, au dat roadele așteptate: viitoare premii o vor dovedi.

FESTIVALUL ELIBERĂRII DIN R. P. D. COREEANĂ *

Și anul acesta, poporul coreean a sărbătorit cu mare entuziasm, la 15 August, ziua eliberării patriei de sub jugul colonial al imperialismului japonez. Ca de obicei, cu acest prilej, întregul popor coreean a contribuit cu avînt la stră-

lucirea marii aniversări, prin nenumărate festivaluri artistice, la care și-au dat concursul diferite echipe de teatru, începînd cu cele amatoare și terminînd cu marile colective profesioniste. Chiar și în perioada războiului de eliberare dus împotriva cîmpitorilor americani au avut loc, în această zi, grandioase manifestări artistice. Astfel, în ciuda bombardamentelor sălbatice, în teatrul Mo-Ran-Bon, la o adîncime de 50 m, se întreceau diverse colective teatrale. Într-o frumoasă demonstrație de vigoare artistică și morală. Anul acesta festivalul a cunoscut un succes fără precedent. Au participat sute de mii de artiști, reprezentînd zeci de mii de organizații și cercuri artistice, 9 teatre centrale, 10 teatre provinciale și 30 de ansambluri de cîntece și dansuri. Veritabilă trecere în revistă a teatrului coreean la ora actuală, manifestările au început încă din luna iulie, cînd în fața spectatorilor au evoluat formații de amatori din provincie, iar în august au intrat în arenă teatrele centrale. O notă meritorie o constituie faptul că toate teatrele, traducînd în faptă înțeleapta politică a Partidului Muncii din Coreea, au prezentat piese realiste, care exprimă cu înaltă măiestrie spiritul mișcării teatrale populare „Cenlima“. În felul acesta, tot ce e mai prețios în arta teatrală coreeană, azi, a înflorit avînd rădăcinile adînc înfipte în solul tradiției. Un exemplu concret despre rolul fecund pe care îl joacă tradiția în teatrul nostru îl constituie faptul că, încă din 1925, la inițiativa „KAF“ (mișcarea artiștilor proletariului din Coreea) s-au organizat forme specific revoluționare de agitație artistică și ideologică, Teatrul megafoan „Men il“, caravane teatrale ș. a.

Artă realist-socialistă coreeană, în general, și cea teatrală în particular s-au dezvoltat în strînsă legătură cu lupta partizanilor, în jurul anului 1930. Această moștenire neprețuită a fost cultivată îndeosebi în partea nordică a Republicii noastre, unde sub conducerea Partidului Muncii s-a creat o bază economică socialistă. Pînă la crearea acestei baze însă, nu putea fi vorba de dezvoltarea artei naționale. Sub ocupația japoneză numai cultura clasei avute, exploatare, a fost favorizată. Mișcările artistice progresiste, neavînd o bază materială, lipsite de localuri, suferind obstrucțiile poliției, nu puteau să se manifeste. Odată cu eliberarea patriei însă, cultura coreeană a cunoscut o impetuoasă înflorire, oglindindu-

* Articol scris pentru revista „Teatrul“

se cu mijloacele artei specificul național, acordindu-se prioritate temelor care reflectă viața clasei muncitoare. Multumită acestor condiții, arta Coreei populare s-a bucurat de o consacrare internațională. Cu prilejul Festivalului mondial al tineretului și al studenților de la Moscova, solii artei coreene au fost considerați ca reprezentanții „unui popor care posedă talente geniale”. Aceeași consacrare au cunoscut-o ansamblurile noastre artistice care au vizitat Polonia, R. D. Germană, Mongolia, China și Vietnam, unde au fost unanim apreciate.

Anul acesta, festivalul artei noastre a înfățișat victoriile pe care le-au obținut artiștii în toate genurile, precum și eforturile depuse pentru îndeplinirea primului plan cincinal până la 15 August a.c., adică cu doi ani și patru luni înainte de termen. Festivalul a demonstrat că pentru artiștii coreeni cea mai înaltă cinste este aceea de a oglindi viața poporului, de a conferi o strălucire deosebită temei eroismului în munca pentru construirea socialismului și a comunismului. Pentru aceasta, ei au căutat să îmbine perfect forma specific națională cu conținutul socialist al artei, reflectând întinsa gamă a sentimentelor oamenilor muncii — constructori ai socialismului.

Artiștii coreeni sînt conștienți că depina înflorire a artei lor este posibilă numai valorificînd și moștenirea culturală a altor popoare, în special a celor din țările frățești ale lagărului socialist, în frunte cu Uniunea Sovietică. În același timp, ei știu că nu trebuie ignorate armele artistice, grație cărora re-purtăm birușina asupra adeptilor teoriei „artei pentru artă”, care, puțini la număr, caută să frîneze totuși dezvoltarea culturii noastre. Artiștii coreeni sînt însă decisi să meargă mereu înainte, pe drumul realismului socialist, să întîmpine societatea comunistă ca oameni înarmați cu etica comunistă. În acest scop, fiecare operă de artă exprimă un bogat conținut comunist, ajutînd la popularizarea unor tipuri de eroi care devin pe zi ce trece tot mai îndrăgiți. O primă consecință a schimbării opticii generale a poporului o constituie faptul că influența așa-zisei „drame de import”, plină de elementele ideologiei feudale, reacționare, a fost complet în-

lăturată, curmîndu-se odată cu aceasta și unele tendințe naționaliste.

În cîntea mării sărbători, teatrele au muncit serios, cu multă perseverență și abnegație. În fruntea întrecerii s-a situat Teatrul de Stat nr. 2 din Phenian, care a izbutit anul acesta să monteze o piesă în 14 zile. Lucrarea se numește *În numele poporului* și oglindește lupta împotriva elementelor contrarevoluționare. Autorii ei Guân Zun Uân și Kim Ze Ho, împreună cu regizorul Zen Am, au reușit nu numai o performanță rar întîlnită, dar au dat și o lovitură hotărîtoare celor care se opun planificării activității teatrale. Efectul piesei în rîndurile spectatorilor a fost uriaș.

Teatrul care a reprezentat această piesă a și obținut, de altfel, unul din titlurile cele mai onorate, anume acela de „colectiv de creație Cenlima”. De asemenea, de o mare popularitate s-au bucurat piesele *Măreția forței* de Li Don Ciun și Li Să Hian, în regia ultimului, și *Avangarda* de Sin Go Son, regizată de An Iău Ir, care oglesc aspecte ale vieții clasei muncitoare și țărâni-mii muncitoare coreene.

O altă sarcină importantă, determinată tot de marea sărbătoare a poporului nostru, a fost formarea unui ansamblu de 3.000 de persoane pentru cantata *Eroicul popor coreean*, care a dat spectacole în fața a peste 20.000 de spectatori, bucurîndu-se de aprecieri elogioase, entuziaste.

Festivalul artistic din anul acesta a dovedit cu multă pregnanță că la baza noii arte coreene stă concepția marxist-leninistă despre lume, că pe trunchiul ei se pot înălța cele mai puternice, cele mai masive și cele mai frumoase edificii artistice. Totodată, a reușit cu claritate că scriitorii și artiștii dramatici au pătruns adînc în problemele realității, descifrînd aspecte minunate din viața și lupta constructorilor socialismului, creînd memorabile tipuri de eroi înaintași. Artiștii amatori s-au prezentat ca o forță culturală notabilă, din rîndurile lor selecționîndu-se numeroase elemente pentru colectivele profesionale.

În viitor avem datoria să depășim înaltele trepte atinse azi și avem ne-strămănutată convingere că le vom depăși.

Be Iong

Artist emerit al R. P. D. Coreene

ÎNCĂ O PAGINĂ PENTRU ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC*

Cartea despre Mihail Pascaly, nefericitul actor al secolului trecut, apărută cu câteva luni în urmă, nu este o simplă monografie, cum s-ar crede după titlu, ci un mic tratat de istoria teatrului românesc între anii 1860—1880. Autoarea, Letiția Gitză, aflată la primul său volum publicat, dovedește o maturitate de gândire, o pricepere de investigare și o capacitate de sinteză, care-i depășesc vîrsta sa tină. Este o bucurie să constatăm că generația tină a istoricilor noștri de teatru întrunește asemenea calități. Rod al unei munci de cercetare de aproape doi ani, cartea de față se recomandă ca o lectură plăcută pentru iubitorii de teatru, și instructivă pentru cei interesați de trecutul lui. Evident, se va putea scrie o monografie Pascaly mai întinsă, mai plină de documente și informații, dar cea de față, așa cum este, poate foarte bine să înfrunte anii și să popularizeze o figură importantă de actor, unul dintre aceia care au făcut epocă și au lăsat în urma lor o școală.

Caracteristica principală a vieții lui Pascaly a fost lupta neîntreruptă în toate împrejurările cu vicisitudinile sociale, politice și cultural-morale ale vremii: pe scenă, în activitatea obștească, în viața socială, în cadrul trupei, în presă, la porțile ministerelor etc. „Nu se poate despărți — spune autoarea — imaginea actorului Pascaly de cea a luptătorului, a patriotului, nu se poate separa scena unde a jucat de arena vieții publice...” (p. 164). Pornind de la această premisă, Letiția Gitză a pîrces la dezgroparea unei impresionante cantități de documente pentru a reconstitui portretul fizic și moral al artistului. Ea a dat mult de lucru minutorilor din Arhivele Statului București, cercetînd zeci și zeci de dosare, unele din ele nedeschise de 100 de ani, și și-a petrecut multe zile la Arhivele Statului din curtea bisericii Golia de la Iași, pentru a scoate de acolo ineditul,

dar nu ineditul în sine, ci ineditul aducător de lumină în problemele majore ale vieții și ale creației actorului.

Captivată de personalitatea lui Pascaly, autoarea își mărturisește chiar din primele pagini teama că nu va putea să învingă înclinația către apologie și primejdia diminuirii obiectivității. Am citit deci cartea cu acest semnal de alarmă în minte. Trebuie să spunem că n-am găsit nicăieri sensuri alterate de tonul apologetic; autoarea s-a păstrat lucidă în judecățile de valoare, în prezentarea faptelor, în conducerea firului istoric, în explicarea relațiilor lui Pascaly cu contemporanii (în special cu Millo), în arătarea legăturilor sale cu realitatea politico-socială a epocii, adică în componentele capitale ale cărții. O doză de subiectivism a intervenit în pasajele în care am găsit pledoarii pentru suferința lui Pascaly, dorința de a-l arăta nefericit, cum a fost într-adevăr („niciunde în istoria generației sale amărăciunea celor două cuvinte rizi, *paiată*, nu și-a găsit o mai tulburătoare semnificație”, p. 165), sau apărarea postumă pe care i-o face actorului, foarte nedreptățit pe vremea sa. Aceste intervenții personale, cu patetismul lor, colorează însă de fapt, în tonul epocii, destinul trist al actorului, viața sa agitată, plină de nefericire; autoarea trăiește într-o oarecare măsură romantismul personalității pe care o înfățișează cu dragoste și adevăr.

Ca urmare a metodei științifice de lucru și a poziției afective față de subiect, cititorul zilelor noastre poate găsi în carte un Pascaly viu, activ, avîntat, neliniștit, patetic, veșnic frămîntat de idei înnoitoare, reformator, autor a numeroase proiecte de organizare și reorganizare a Teatrului Național, în continuă ciocnire cu indolența, inerția și reaua credință a factorilor de răspundere, insistînd, încercînd, protestînd, reclamînd pînă la epuizare, pînă la desperare. Aceasta este firea omului, dublată de un fierbinte patriotism, și aceste trăsături au fost subliniate în permanență: „Știu că este o datorie să studiem, să urmărim și să ne înclinăm la operele cele mai bune ale popoarelor străine îmbătrînite în cultură, dar este o datorie și mai mare, și mai sfîntă ca să iu-

* Letiția Gitză, *Mihail Pascaly*, E.S.P.L.A. 1959.

bim, să protejăm și să susținem tot ce e al nostru, românesc, oricât de imperfect ar fi, căci numai astfel putem ajunge să avem și noi meșterii noștri", spune undeva M. Pascaly (p. 110).

Trebuie subliniată modestia, lipsa de emfază cu care ne sint comunicate date noi, foarte importante, din viața lui Pascaly și a celor din jurul său, ca regizorul Găineau, de pildă (p. 20), date necunoscute pînă acum și descoperite cu multă trudă, după cum se cere subliniată și priceperea cu care autoarea știe să citească între filele cu cifre și calcule ale dosarelor și să deslușească din aritmetica aceasta rece sensurile adinci privind repertoriul (conceput uneori concesiv, mercantil), ori politica oficială a vremii în materie de teatru.

În urmărirea vieții lui Pascaly s-a mers pe criteriul cronologic, cînd a fost vorba de înșirarea faptelor, iar în analiza creației și profilarea artistului, autoarea, renunțînd la cronologia strictă, a operat o justă selecție și încadrare a acestor fapte în ambianța epocii, în arătarea semnificației lor deopotrivă pentru definirea carierei artistului, ca și pentru evoluția teatrului nostru în general. Ea a ales astfel și a comentat cîteva momente cruciale, ca: perioada de la Bossel (1863—1865), strălucita premieră a spectacolului cu drama lui Hașdeu *Răzvan și Vidra* (1867), pregătirea și reprezentarea, de asemenea în premieră, a *Revizorului* de Gogol (1874), momentul direcției lui Al. Odobescu la Teatrul cel Mare-Național (1874—1875), momentul constituirii Societății Dramatice (1877), desprinzînd din ele nu numai patosul luptei și dăruirea totală a lui Pascaly, dar și importanța lor artistică, ecoul în presă, repercusiunea în viața culturală a societății. Am regretat lipsa, în această judicioasă alegere și întrepătrundere de evenimente, a unei foarte însemnate pagini din istorie (Unirea Țărilor Romîne), în care teatrul în general și Pascaly, în special, au fost direct implicați. Faptul a fost pomenit, fără a i se acorda însă atenția și spațiul cuvenit. De aceeași tratare vitregă s-a bucurat și un alt fapt de mare răsunset pe atunci și de mare folos pentru istoria teatrului nostru, alăturarea lui Pascaly și Millo într-o singură trupă în stagiunea 1867—1868, ca triumf al ideii de unire artistică, pentru care s-au dus adevărate lupte timp de un sfert de secol. Am apreciat în schimb discernămintul și imparțialitatea cu care au fost pomenite și explicate, de fiecare dată cînd a venit vorba, contradicțiile temperamentale și de stil inter-

pretativ dintre acești doi mari actori, contradicții care au fost mult agravate de amestecul politicianist al unor contemporani: „Mizerabila condiție de viață a artistului într-un regim politic nefast, sărăcia, starea de nesiguranță continuă în care erau lăsați să se zbată, contribuîră în mod considerabil la înăsprirea caracterelor celor doi actori" (p. 97).

Actor cu o educație solidă, făcută atît în țară (ca ucenic al lui C. Caragiale și chiar al lui Millo), cît și în străinătate (ca elev al lui Bouffé, indeosebi), Mihail Pascaly a lăsat la rîndu-i o frumoasă moștenire de învățături elevilor săi. Din mantia lui, de tragedian și comediant în același timp, au luat cite ceva toți actorii însemnați care i-au urmat. Activitatea sa de actor, traducător, autor și director de scenă a servit ca model marelui Nottara, lui Iulian, lui Paul Gusty, lui Petre Velleșcu și altora. Provincia a putut și ea învăța mult de la actorul patriot Pascaly, care nu și-a precupețit odihna și, în călătorii mai puțin pitorești și mai mult anevoioase, a colindat Ardealul și Moldova, jucînd la Brașov, Arad, Oravița, Iași, Botoșani etc. Ceea ce s-a subliniat ca deosebit de valoros în turneele lui Pascaly nu a fost atît repertoriul, cît înălțimea la care ajunsese aria interpretativă a trupei, instruită ani de-a rîndul de protagonistul ei.

Cartea se încheie cu cîteva anexe (proiecte de organizare, elaborate de Pascaly în decursul vieții sale) și o foarte utilă listă de repertoriu. La o viitoare ediție, pe lîngă întregirea capitolelor pomenite mai sus ca insuficient tratate, așteptăm de asemenea un mai bogat corp de documente (scrisori, cereri, articole din presă) și o bibliografie întreagă, științifică.

Publicînd volumul *Mihail Pascaly* de Letiția Gitză, E.S.P.L.A. face un bun serviciu cercetătorilor, actorilor, studenților sau pur și simplu îndrăgostiților de teatru.

M. Florea

FEDERICO GARCIA LORCA — PATRU PIESE DE TEATRU

Marele poet spaniol este cunoscut încă fragmentar la noi. S-a scris despre Garcia Lorca și s-a tradus din opera sa mai ales în 1956, cu ocazia împlinirii a două decenii de cînd a fost asasinat. Recent a mai apărut o traducere din poemele sale sub semnătura lui T. Balș. Autorul poemelor din *Cante jondo*, cel care a vestejit New York-ul haotic, a cîntat negrii Harlemului și gitani

andaluzi, este azi prețuit în lumea întreagă. Ca dramaturg — piesele i se reprezintă pe scenele mai tuturor țărilor.

Tinăr, încrezător în forțele proprii, García Lorca se simțea la fel de fecund ca un Lope de Vega. Nu declara el: „Port în mine o sută de mii de drame“, „Am ce scrie timp de 150 de ani“? În floarea virstei, la 37 de ani, asemenea eroinei sale Mariana Pineda, cea care broda la *Bandiera de la Libertad*, a fost răpus de dușmanii libertății. Pentru că făcuse parte din intelectualitatea spaniolă conștientă, care s-a împotrivit fascismului, pentru că își exprimase clar opiniile ori de câte ori avusese prilejul, pentru că, membru al Uniunii Intelectualității Antifasciste, nu putea fi agreat de franchiști. Baionetele l-au doborât acolo în Granada, iar din cărțile lui regimul franchist a făcut autodafe-uri ca-n vremurile inchiziției.

Teatrul lui Lorca și-a găsit un drum aparte în literatura veacului. De la scenete (în felul tradiționalelor *pasos, entremeses* sau *loas*) și piese de păpuși, trecind prin comedie și farsă, ca și prin obscure încercări supraraliste, el ajunge la drama lirică, drama-poem, drama-romanță.

Poet înainte de toate („În miinile mele țin focul“ — spunea), García Lorca a imprimat teatrului său o pecete lirică, așa cum nu fusesem încă obișnuiți. Originalitatea sa stă tocmai în această fuziune dintre dramatic și liric, care nu anulează însușirile scenice. Filonul poetic al pieselor, intervenit în alcătuirea acestei sinteze, dă naștere unui puternic contrast de culoare. Ne-am aștepta la piese formaliste sau livrești. Nu. Marele teatru al lui Lorca se adresează scenei, deși merge mină în mină cu poezia. Poemele intermediare constituie, în desfășurarea acțiunii, trepte care duc la deznodăminte. Toate piesele conțin *leit-motive*. Ele revin stăruitor, se impun îndeosebi în pasajele lirice. Astfel, gradația acțiunii se face prin salturi, prin schimbări calitative la care totdeauna concurează momente lirice. Factura aceasta de piesă-mosaic, departe de a dăuna unității, asigură, prin substratul dramatic, stabilirea unui echilibru: părțile se alătură, se întregesc.

Lațura romantică a teatrului lui Lorca este alimentată, cum s-a remarcat de critici, din bogatul folclor spaniol. Poetul și-a tras seva creațiilor din balada populară, din cuple și improvizatii orale, ca marii clasici ai Secolului de aur, Lope și Calderon. Îndrăgind atât de mult poezia populară, el a apelat la clasicii spanioli, numai în măsura în care se cerea a fi revalorificat patrimoniul cultural. Frecventarea lui Moreto și Lope de Vega, Calderon și Tirso de Molina n-a stricat personalității lui creatoare. García Lorca tindea, ca și Lope de Vega, să în-

făptuiască o *comedia nueva*, să inițieze o renaștere teatrală. De aceea, culteranismul unui Gongóra, burlescul unui Quevedo y Villegas, ca și realismul din *La Celestina* constituie pentru el doar documente ale vremii, din care va reține totuși părțile pozitive. În teatrul lui Lorca nu se poate vorbi de influențe, ci de valorificare conștientă, intenționată.

Cele patru piese recent editate de E.S.P.L.A. stau printre operele de frunte ale autorului. Alegerea a fost judiciosă făcută, afară doar de cazul *Pantofoaresei năzdrăvane*, farsă tradusă mai de mult încă la noi, care putea lipsi, în favoarea unei tragedii ca *Yerma* sau *Dona Rosita la soltera*.

Mariana Pineda este un omagiu adus eposului popular. Sintem în vremea revoluției burgheze din Spania, după 1820, când burghezia liberală încerca să zădărnicească reinstaurarea monarhiei absolutiste. Intervenționiștii francezi îl reîntronizează pe Ferdinand al VII-lea. Împotriva monarhismului luptă conspiratorii liberali (*exaltados*), ca și elemente din poporul de jos. Toate aceste frământări vor lăsa urme adânci în folclor. Cîntecul popular prelucrat de Lorca ia aspectul unei drame. *Mariana Pineda* e terminată la 8 ianuarie 1925. Jucată întâia dată la Teatrul Fontalba din Madrid, în octombrie 1927, este publicată în „Farsa“, tot la Madrid, cu un an mai târziu. Ca în toate dramele lui Lorca, martiriul îl îndură și aici o femeie. Mariana e un personaj simbolic care tinde către alegoric — ca în vechile *autos* — încarnind setea de libertate. Dorința aceasta e atît de copleșitoare încît depășește dragostea înflăcărată, grija și căldura maternă, dreptul la viață. Mariana refuză salvarea care i se oferă. Asemenea intransigență nu izvorăște atît din prejudecata orgoliului — a vestitei *bonra* spaniole — cît din convingerea că un pas înapoi, o șovăială, ar echivala pentru ea și pentru toți, cu o lașitate, o înjosire.

Gustul amănuntului plastic manifestat de Lorca și în poezie (o poezie a notației cu muzicalități verlainene), preocuparea pentru gruparea scenică pozantă amintesc pasiunea acestuia pentru pictură și muzică, dar și opinia lui, după care artele se contopesc într-o familie unică. Poate, spre a sugera hieratismul unui document istoric sau modestia cronicarului popular, el botează părțile piesei nu acte, ci „stampe“.

Din *Casa Bernardei Alba* (piesă terminată cu două luni înainte de moarte și publicată postum în „El Universal“, Caracas, septembrie 1936) „poetul a vrut să facă... un document fotografic“. „Fotografie“ înseamnă aici scrupul realist, lipsă de transfigurare, simplitate. Faptele se petrec în tradiționalista

Castilia, provincie de unde coborîseră dinastii regești și gronzi. Casa Bernardei — mama a cinci fete — e o fortăreață cu aerul imbecil. Mama, un fel de comandant căruia nimeni nu-i poate sta în cale. Fetele — unele mai tinere, altele ofilite — tinjesc după mărițiș. În casă nu calcă picior de bărbat; aflăm că ei vin și vorbesc prin fereastră, locul obișnuit al idilei spaniole. Surorile se învidiază, se urăsc. Dar chiar dacă ușile rămîn închise și supravegherea nu conținește, tineretea își va cere drepturile. Adela (20 de ani) fură logodnicul Angustiei (39 de ani). Omul a renunțat la banii celei din urmă pentru tineretea primei. Dragostea și moartea, atît de familiare cerului torid al Spaniei, se vor confrunta și aici. Tineretea luptă să doboare vechile concepții sclerозate, prejudecățile maternе. Deși învinsă, Adela, fringînd însemnul persecuțiilor — bastonul Bernardei — arătase că răsturnarea vechii stări e cu putință.

Nunta însingurată datează din 1933. E o dramă lirică cu rădăcini înfipte adînc în pămîntul andaluz. Ceva asemănător făcuse d'Annunzio în *Fata lui Jorio* penru meleagurile Abruzzilor. Și în *Nunta însingurată*, iubirea fanatică, istovitoare, dă piept cu moartea. Săgeata, pumnalul, cuțitul se întîlnesc des în poemele lui Lorca. În piesă cuțitul, junghierul, tășul revin ca leit-motive obsedante. De altfel, pe semnificația acestor simboluri, Lorca și-a clădit întreaga-i artă. Căuta emoția artistică brutală, imediată, răscolitoare. În teatru — spunea — „personajele trebuie să fie... atît de cumplit de tragice, atît de puternic legate de viață și de clipă... încît să nu ne lase să cîntărim durerile“. Și dacă el a reușit aceasta, apoi mai sensibil decît oriunde în *Nunta însingurată* a reușit-o.

Pantofăreasa năzdrăvană, autorul o subîntălează „farsă cumplită“. A scris-o la New York în 1930 și a refăcut-o, mai amplă, în 1935. S-a jucat pentru prima oară la *Teatro Espanol* din Madrid în 1930.

Piesa nu-i decît un *pasos* — scenetă — de proporții, în felul celor din *El Deleitoso Compendio* al lui Lope de Rueda. Deși de factură clasică, farsa nu se bazează pe încurcături — imbroglio — ca la Calderon, ci pe conturarea de caractere ca la Plaut, teatrul italian și Molière. Personajele sînt oameni de jos. Rolul principal îl are tot o femeie, gureșă și certăreață, pantofăreasa, o soră bună cu Caterina lui Shakespeare din

Femeia îndărătnică. Destule femei arțăgoase ca ea, întîlnise Lorca, nu-i vorba, și mai aproape, la Tirso de Molina. Comedia e sprintenă, dar autorul nu poate să nu-și rezerve un *intermezzo* — istoria păpușarului. Acest păpușar este însuși cismarul care, fugit de acasă de gura nevastei sale, revine travestit (Cervantes și literatura picarescă) să-și încerce soția. Pînă la urmă, omul e mulțumit că femeia nu-l înșală (gelozia fusese un motiv obișnuit al teatrului castilian) și amîndoi se împacă.

Versiunea rominească a acestor patru piese, acceptabilă în linii mari, pare, totuși, de multe ori, neatență, grăbită. Au fost invertite, de pildă, replici (*Mariana Pineda*, stampana a II-a, Fetița-Clavela, pp. 65—66; *Nunta însingurată* actul I, tabloul 1, Logodnicul-Mama, p. 234); s-au strecurat improprietăți stilistice, tautologii, confuzii: „o văzui prin borta cheii de la ușă“, „alb pe chipu-i palid i-a rămas surîsul“ (*Mariana Pineda*). Lucia, odrasla zaharisită de înalt dregător, spune „Ai astimpăr!“. Tot în *Mariana Pineda* (traducător Edgar Papu) „obloanele“ devin „balconase“, iar „stînje-neii“ — „crini“. C. Dumitru în *Pantofăreasa* ne propune metafora „clăbuc de fum“ (în general însă dinsul izbutește să transpună pitoresc limbajul crud al farsei). Inegalități în traducere sar în ochi la compararea cu originalul, în pasaje versificate din *Nunta însingurată*, dar și din *Casa Bernardei Alba*, pe care le semnează, totuși, un poet încercat — Cicerone Theodorescu.

Nu putem ridica însă pretenții mari cît privește tălmăcirea lui Garcia Lorca. Vocabularul îi este atît de bogat și variat, nuanțele atît de fine, aluziile și intențiile de sugerare, prin stil și prin expresie, atît de diferite, încît pot deprima bunăvoința oricărui traducător.

Studiul introductiv privind opera omului de teatru Garcia Lorca îl semnează Mihnea Gheorghiu. Din păcate, nu ni se spun aici, pe scurt, decît aceleași lucruri pe care Mihnea Gheorghiu ni le spusese în 1948 și în 1956 despre Lorca.

Rămîne totuși merituos efortul traducătorilor, ca și inițiativa luată de E.S.P.L.A., de a-l populariza la noi pe marele poet, poetul Andaluziei. Iar dacă Bertolt Brecht a inaugurat în veacul nostru un teatru epic, Federico Garcia Lorca rămîne vădit un făuritor al dramei lirice.

N. Lăbușcă



Coperta I: Ștefan Ciubotărașu (Vlaicu) în Vlaicu și feciorii lui de Lucia Demetrius — Teatrul Municipal.

Coperta IV: Lilliana Țicău (Ileana Gheorghiu), Ion Ciprian (Tudor Leahu) și Florin Vasiliu (Ion Aldulescu)

Ediție specială de Mariana Pîrvulescu — Teatrul Tineretului.

REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

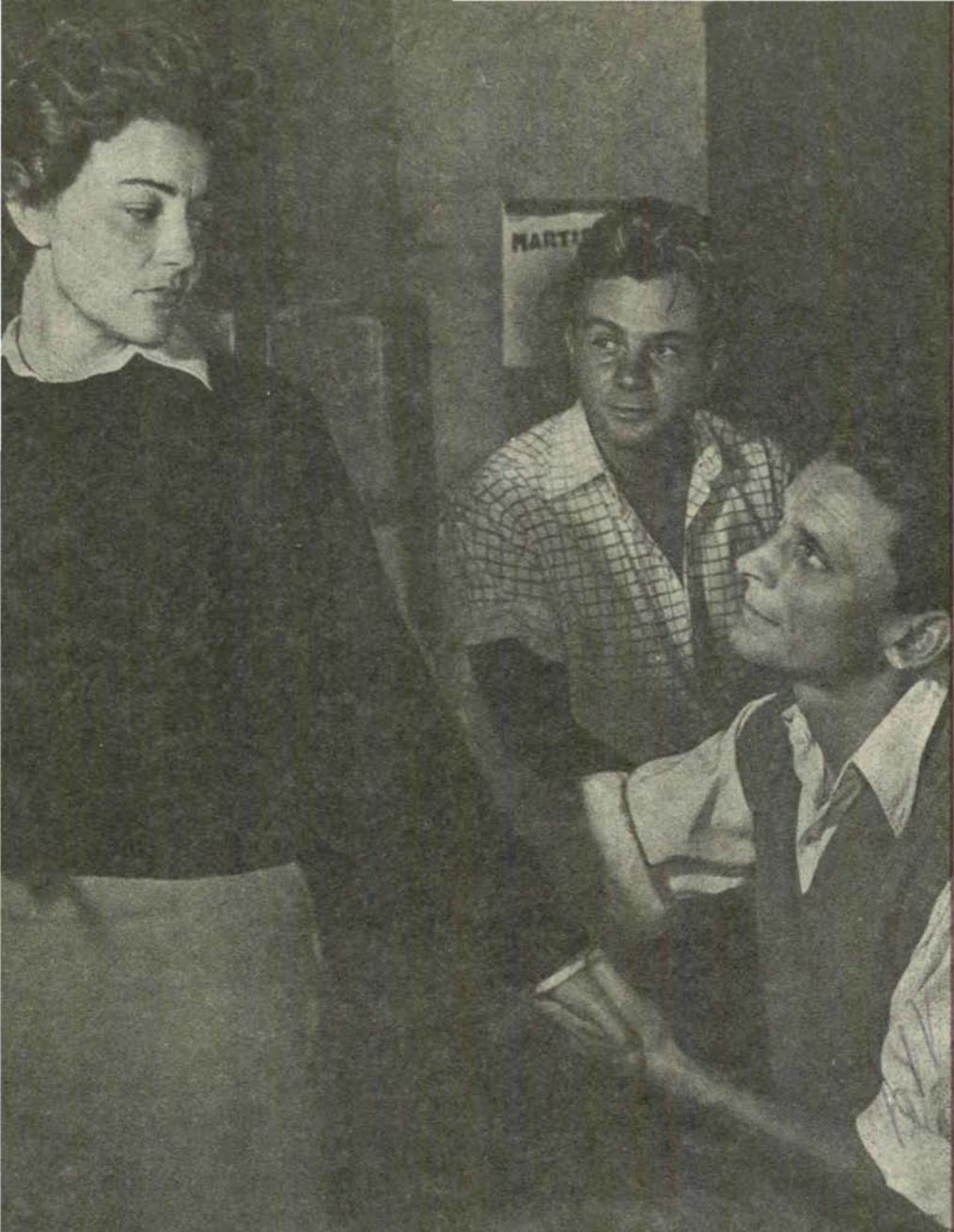
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București

Tel. 14.35.58

**Abonamente se fac prin factorii poștali și oficiile
poștale din întreaga țară**

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an



t e a t r u l